ÉMILE DESPRECHINS

GEORGES LE BRUN
PEINTRE DE LA FAGNE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST, PARIS ET BRUXELLES - 1925

Winterstones
1932 950

GEORGES LE BRUN

EMILE DESPRECHINS

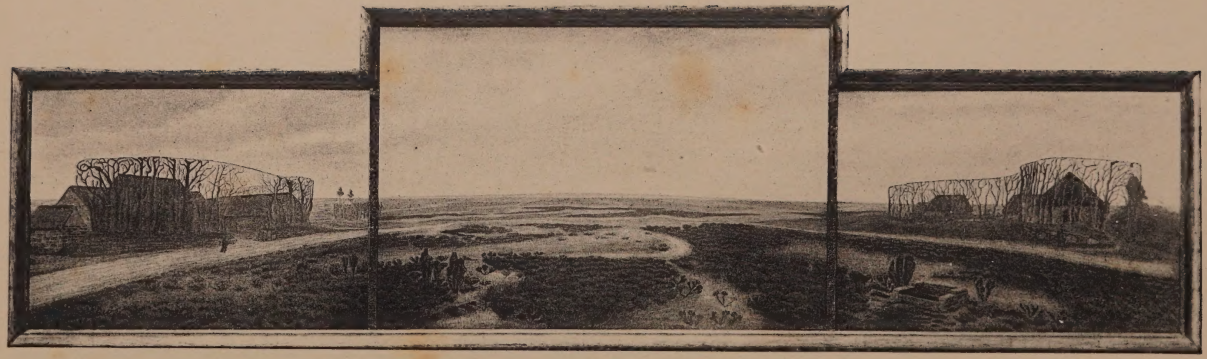
GEORGES LE BRUN

PEINTRE DE LA FAGNE

PARIS ET BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST, ÉDITEUR

—

1925



Les Hautes Fagnes. Triptyque.

Aquarelle.

PRÉFACE

C'est un périlleux emploi que celui de préfacier. L'écrivain qui s'y risque, passe aisément pour s'être exagéré son importance. Certes, je n'aurais jamais accepté d'écrire pour la brillante étude de M. Desprechins une préface dont elle n'a pas besoin, si des raisons spéciales ne m'y avaient décidé. J'ai connu pendant les dix dernières années de sa vie le peintre Georges Le Brun, pour qui j'avais autant d'amitié que d'admiration, et il me plaît de contribuer pour ma modeste part à la glorification d'un artiste dont j'aime doublement l'œuvre. Je l'aime d'abord pour le talent, la pénétration, la probité dont elle témoigne et qui font qu'elle gagne à être sans cesse revue ; je l'aime ensuite parce qu'elle est le plus souvent une pieuse et saisissante évocation d'un pays dans l'amour duquel nous communiions, Le Brun et moi : l'Ardenne, et en particulier les Hautes-Fagnes.

Je mentirais pourtant si je disais que, de prime abord, je vis en lui l'homme de son art. Son art, en effet, est grave, austère, recueilli, et tel ne semblait pas être Le Brun. Verviétois, il réalisait ce type du Wallon de l'Est, chez qui un esprit éveillé, une verve abondante dissimule un fond de très réelle sensibilité. Il avait un

curieux humour qui rendait sa conversation extrêmement savoureuse et plaisante. Il m'amusait beaucoup en me déconcertant un peu. Il faut dire que, naturellement silencieux, j'étais, selon l'expression de mon ami van Lerberghe, « un Wallon avec qui un Flamand pouvait s'entendre ». C'est sans doute que j'étais un Wallon du Centre, et ces Wallons de l'Est l'emportent tellement sur nous, en verve, en finesse, en vivacité d'esprit !

Au surplus, on s'apercevait vite que Le Brun était quelqu'un.

S'agissait-il des choses qui lui tenaient au cœur, l'œuvre à réaliser par exemple, ou simplement le bonheur des siens, on discernait chez lui, un accent volontaire et convaincu, je ne sais quelle vibration qui répondait à des sentiments profonds. C'était une riche et sympathique nature, un beau type d'homme de chez nous.

Ce n'était pas sans raison que les Hautes-Fagnes l'attiraient et qu'il y faisait de si longs et si fréquents séjours. En somme, les Hautes-Fagnes étaient le cœur *vierge et sauvage de son pays. Plus que dans son lieu natal, il devait s'y trouver chez lui. Les profonds horizons de Xhoffraix (prononcez Hoffrai, en aspirant l'h!), ses masures grises défendues du vent par de hautes charmilles, ses attelages de bœufs au joug, ses intérieurs enfumés, lui présentaient les images les plus chères et les plus familières. Quand il parlait des paysans de la Fagne, c'était avec une sorte de grave tendresse.*

La maison qu'il habitait à Theux, que les siens habitent après lui, et qui est pleine de son souvenir, a un caractère intensément local. Quel artiste ou quel poète n'a caressé le rêve d'une demeure assortie à sa personnalité, avec

laquelle il ne ferait qu'un, dirais-je presque, comme l'escargot avec sa coquille? Telle était la maison de Le Brun, sur le Grand Vinâve. *C'est un antique et imposant logis dans le style du pays, — brique rouge et pierre grise avec toit d'ardoise bleue et hautes fenêtres à meneaux, — à l'aspect honnête et grave. Il l'avait meublé de beaux meubles indigènes. C'était la « maison d'un artiste », d'un artiste qui n'avait pas voulu que sa demeure fût un musée, mais simplement une archaïque maison assortie au sol, fidèle aux vieilles mœurs, une maison wallonne comme il était un artiste wallon.*

En août 1914, Le Brun s'engagea comme volontaire. Il avait une femme charmante, de délicieux enfants, un admirable intérieur, et il n'était plus à l'âge des coups de tête. Le salut des siens se confondit sans doute, en cette heure tragique, avec le salut de la patrie belge injustement envahie... C'est qu'il avait un grand cœur. Rien n'est exaltant et bienfaisant comme l'admiration qu'on éprouve quand le talent est doublé d'un caractère, quand l'artiste se trouve être un homme.

Dès les premiers mois de la guerre, sur l'Yser, ayant spontanément pris part à une mission périlleuse, Le Brun ne reparut pas. Sa mort, à laquelle on refusa longtemps de croire, est restée mystérieuse... Quelle tragique poésie dans ce mystère! Il semble qu'on raconte quelque légende des temps anciens : et c'est l'histoire de maint héros tombé hier!

Le Brun disparaissait ainsi en pleine force, sans avoir pu donner toute sa mesure. D'un tableau à l'autre, le sentiment était plus profond, le métier plus sûr, et l'on pouvait compter encore sur de splendides réalisations.

Telle quelle, son œuvre inachevée enrichit le patrimoine d'art de la Wallonie. Sérieuse, rude, méditative, elle contribue pour sa part à préciser la physionomie de notre race, dont elle montre peut-être un aspect peu familier. N'importe! Dans cette œuvre, comme dans tout ce que produit l'art wallon, on sent la présence d'une âme, la discrète suprématie de l'esprit.

FERNAND SEVERIN.

UNE DOUBLE GLOIRE

On a tout dit des morts héroïques. Pourtant quelques-uns n'ont pas été payés de tout leur dû.

Ceux-là méritaient une double gloire, d'avoir immolé pour nous une double vie, comme hommes d'abord, comme artistes après.

A l'un de ces grands morts deux fois morts glorieusement, un groupe d'amis a voulu que nous consacrions ces humbles pages comme pour fixer les traits de sa haute figure d'artiste dans le souvenir des hommes.

Il s'appelait Georges Le Brun.

Il était né à Verviers. Il avait été le peintre de la Fagne. Il est mort vers la quarantaine, ayant offert, pour nous, le don volontaire et royal de sa vie, disparu dans le monstrueux tourbillon de la guerre.

Il laisse derrière lui une œuvre considérable mais incomplète. Il avait dit beaucoup déjà ; on est précoce dans le pays où il naquit. Il n'avait pas tout dit de ce qu'il avait à dire. Il était sur le seuil de cet âge privilégié, où tout à fait soi, entre quarante et cinquante ans, à l'apogée de ses facultés, l'artiste se réalise intégralement, s'exprime tout entier en une sorte de raccourci substantiel et impressionnant.

Tel qu'il est, Georges Le Brun reste un très beau, un très grand artiste. Il fût devenu un maître éminent. La série de ses dernières œuvres si pleines de sens, si dépouillées d'inutilités techniques, il l'eût conduite à l'une de ces altitudes de pensée, à l'un de ces plateaux de réalisation de soi, d'où un artiste domine son temps et même les autres temps.

Le présent opuscule constitue un essai d'analyse d'une œuvre, une présentation panoramique d'une vie. Peu de détails. Point d'anecdotes. Mais une sorte de philosophie esthétique où l'artiste est expliqué par son art, l'art par l'artiste, et l'art et l'artiste par le milieu, le temps et la race.

On a nié les théories de Taine. Elles survivent aux plus subtiles négations. Taine, s'il n'a pas mis en principale évidence la personnalité même de l'homme dans l'explication de l'œuvre, la suppose. Une harpe éolienne ne chante, dans la chanson du vent, que si elle est accordée avec l'air qui passe, et elle ne chante en beauté que si elle est d'une qualité supérieure.

Il y a inspiration partout où il y a génie. Mais qu'est-ce que le génie si ce n'est un confluent heureux des plus rares qualités de la race? C'est pourquoi, si individuel, si uniquement soi, si exceptionnel puisse-t-il paraître, le génie fait écho quand même à différents points circulaires du temps et de l'espace.

Il n'est point un phénomène tombé du ciel.

Sans doute, entre les éléments qui le composent il n'y a pas toujours fusion. Il se peut que tel d'entre eux affirme sur les autres sa hautaine prédominance, si bien qu'il en prend les aspects, dans son milieu et sa race, d'une exception inexpliquée.

Mais ce génie, cette personnalité extraordinaire, la théorie de Taine bien comprise l'explique, le suppose et l'exige.

Il se peut même aussi qu'on fasse écho, à travers le temps, à quelque autre siècle. On n'en continue pas moins sa race, de l'autre côté de la faille chronologique, et il y a toujours dans un pareil écho une sorte de renforcement sonore qui lui vient du milieu actuel où il résonne, comme il arrive à notre voix quand nous l'élevons un peu pour parler à nos compagnons de route dans nos visites à certaines grottes profondes et caverneuses.

LE PAYSAGE D'ÉLECTION

Il y a, pour l'artiste, des paysages prédestinés. Leur rencontre fortuite ou préméditée constitue comme des épousailles idéales, un glorieux mariage d'art. Ils se révèlent l'un à l'autre. L'artiste devient soi par eux. Ils deviennent eux par lui.

Ces rencontres ne s'opèrent à l'ordinaire, qu'une fois dans une vie d'homme. Il arrive aussi qu'elles ne s'opèrent qu'une fois dans la vie d'un paysage.

La confrontation journalière d'une âme avec la terre fait cette âme semblable à la terre, s'il y a entre eux affinités et prédestination.

Ceux-là qui y sont nés sont ses pareils de par eux-mêmes et leur prolongement ancestral dans le passé. Elle s'est mirée, à travers la suite des jours, dans leurs aïeux comme en eux et ils sont devenus semblables de par cette réverbération ininterrompue et séculaire.

Ceux-là sont de vrais autochtones qui vivent à l'unisson de son rythme et leurs visages sont comme les reflets de son grand visage et leurs gestes ont l'air de continuer la cadence de ses collines et ils sont faits sur le même modèle et, d'être constitués avec les mêmes éléments minéraux et

chimiques, ils la continuent dans la matière pensante, comme la continuent ses arbres dans la matière végétative et ses animaux dans la matière sensible.

Mais même pour certains artistes qui n'y sont point nés, l'ayant plus tard élue entre les autres, par prédilection instinctive, ce miracle de la transfiguration réciproque s'opère en peu d'années. C'est qu'ils sont comme des plaques sensibles d'une photogénie extraordinaire et qui s'offrent d'elles-mêmes sans résistance à l'impression continue.

Aussi se comprennent-ils jusqu'en leur fond secret dans le paysage comme dans un miroir. De s'être compris foncièrement, ils se réalisent foncièrement et ils réalisent foncièrement le paysage. Comme l'horizon s'est miré en eux, voici qu'il se mire dans leur œuvre, non tel qu'il apparaît chaque jour au vulgaire qui y réside, le visite ou le traverse, mais tel qu'il est dans son essence cachée. Et ainsi synthétisé, ainsi révélé devant le monde, il vivra éternellement en cette forme résumée, dans la mémoire des hommes avec la mémoire de l'artiste.

LA FAGNE

Pour comprendre Georges Le Brun, il convient qu'on garde en soi l'image de la Fagne. Il venait, d'ailleurs, de la grande ville proche.

Mais, tout jeune, il l'avait aimée. Il avait visité ses abords. Il avait parcouru ses solitudes. Il avait exprimé, dans les bégaiements de son art, ses aspects ou des aspects voisins.

Sans doute, pour une grande part, par le haut, la Fagne s'isole, sur son plateau, de l'Ardenne proche. Elle la continue néanmoins, pour une autre part, par le bas. Elle ne rompt pas brusquement la chaîne. Il n'y a pas rupture, mais soudure secrète avec, au delà de ce trait d'union invisible, le subit changement de la montagne qui s'aplanit et de la prairie qui s'emmarécage.

Mais tout cela, par les dessous, se tient comme une poignée d'épée à sa lame.

Jeune encore donc, l'artiste vient au devant de la Fagne, monté des vallées proches. Elle exerce sur son esprit sa grande séduction. Elle accapare son âme en son emprise mystérieuse. Cette vaste terre du silence plaît à ce silencieux. A son insu, il s'absorbe en elle. Ce sont là de pre-

mières semences qui ne germent pas tout de suite. L'hiver passe sur les semailles d'automne.

Plus tard, il ira étudier et perfectionner son art à Bruxelles, à Paris et en Italie. Il communiera avec de grands centres de pensée.

Quand il rentrera au pays, il y rentrera mûri. Les capitales hâtent les maturations d'esprit, et à cause de l'atmosphère surchauffée qu'on y respire, et à cause des alluvions ardentes qu'on y reçoit à sa surface.

Il revient au pays et, tout de suite, comme instinctivement, il a deviné sa vocation. Il monte vers les plateaux de la Fagne. Il sera l'interprète de la grande solitude herbue, spongieuse et rousse. Il l'a couvée en soi, durant tous ses voyages et ses séjours à l'étranger. Avec les mille semences qu'il porte en son cœur, voici que la grande germination s'accomplit.

Il s'établit à Xhoffraix. C'est une bourgade agreste en marge de la Fagne, et qui représente sur elle une conquête séculaire. Le travail de l'homme l'a faite ce qu'elle est, en excavation dans l'intérieur de la bruyère hérissée.

Elle ne fait du reste qu'un avec cet horizon séculaire. Ses arbres, ses toits, ses murs, ses habitants répètent la couleur du sol, ce roux uniforme avec à peine, ici et là, quelque verdure parcimonieuse.

Ses toitures sont faites avec le chaume de ses pauvres terres. Ses murailles sont sorties du sol avec les pierres de la roche, et roche au dedans elles resteront roche au dehors par leur rugosité, leur couleur moussue et rougeâtre.

Et ces habitations sont pauvres comme le pays, car l'opiniâtre labeur du paysan n'en obtient qu'une récompense mesurée, et sa conquête sur la brousse humide

n'est qu'une conquête précaire et toujours à recommencer.

Ces pauvres gens, osseux et maigres comme la roche et comme les chênes de l'alentour, œuvrent à travers les siècles, en marche vers l'intérieur de la bruyère qui se rétrécit devant eux. Mais chacun de leurs pas en avant exige de cruels sacrifices et jamais il n'y aura lieu pour eux qu'ils se reposent un moment sur leur conquête. Ce sont de grands silencieux dans le grand silence de la Fagne. Ils en peuplent solitairement les solitudes. Et c'est bien ici qu'on reconnaîtra la vérité de ce que nous avons dit tantôt, de l'identité quasi essentielle qu'on retrouve entre le paysage et ses habitants. Une ressemblance plus grande leur viendra de ce que ce sont eux, de père en fils, qui ont créé, aux abords de ces horizons inhabitables, leur horizon habité.

Le paysan continue le paysage. Ils se répercutent identiquement l'un dans l'autre, si bien que l'artiste qui aura compris le caractère de l'air, du sol, de l'arbre, du chaume, aura compris du même coup le caractère de l'homme qui boit cet air, et qui, ayant fait ce sol, y aura planté, selon son idée racique, cet arbre et ce chaume.

Tout le meilleur de l'art de Le Brun est ici. Il faudrait qu'on lui créât, en cet endroit d'élection, un musée, afin qu'il y retrouve toute sa signification profonde.

Le Brun y vivait de la vie des habitants. Il partageait journellement leur sobre nourriture. Il respirait la même lumière, le même ozone de la forêt, le même vent rude et humide des plateaux marécageux. Sept ans de cette vie paysanne l'ont fait paysan.

Maintenant la Fagne est entrée en lui non seulement

par les yeux du corps et de l'esprit, mais encore par l'eau de la roche et le froment de la terre qui ont pris au sol les éléments fondamentaux dont il est formé.

Toute son œuvre se déroule ici harmonieusement sous l'influence des choses vues. Il s'est fait elles pour les faire soi et, étant lui, elles se révèlent, au jour le jour, dans les miroirs secrets de sa pensée et de sa sensibilité.

XHOFFRAIX

Le Xhoffraix d'aujourd'hui rappelle à peine la bourgade quasi préhistorique où il vécut.

Il y a eu, ici comme ailleurs, les enrichissements agricoles de l'après-guerre. Des maisons ont été construites ou reconstruites où l'on n'a pas respecté le type local. Nombre d'intérieurs, avec leurs boiseries, leurs couleurs voyantes, leurs étains, leurs cuivres, leurs faïences polychromées, leurs meubles gothiques, toutes leurs vieilleries paysannes, ont disparu, dispersés au vent des ventes occasionnelles et au hasard des collections.

Et puis il y a, alentour, l'envahissement graduel de la villégiature. Elle monte par Hockay et Francorchamps, comme deux colonnes d'attaque. La Fagne s'est faite lieu de rendez-vous oisif, de curiosité mondaine, de cure d'ozone et de repos.

Mont et Longfaye, qui font avec lui une seule paroisse, la défendent mal de l'autre côté, devenus eux-mêmes des buts d'excursions dans le passé folklorique.

Ce qui y subsiste encore cependant de charme naïf, campagnard et retardataire, vaut qu'on y vienne de loin.

Tous trois ils se trouvent être comme une sorte de condensation du folklore ardennais.

A Bra, le pittoresque des vieux logis pierreux, de leur seuil écaillé d'ardoises lourdes, est plus âpre peut-être. Lierneux offre une église au porche originalement caractéristique. Fraiture a d'admirables vieux arbres autour d'un clocher bulbeux. Partout, dans l'alentour, se rencontrent encore, au tournant des routes, aux barrières des jardins, contre des pignons émouvants de vieillesse, de pierrailles vétustes et de patine séculaire, des crucifix naïfs, gauchement sculptés et peints ; l'attelage à bœufs inclinés sous le joug, unique ou double, a survécu un peu partout dans le haut pays. Mais intérieurs frustes, meubles agrestes, seuils rugueux, maisons anciennes en moëllons bruts et émoussés, toitures de chaume, ces divers traits spécifiques du village ardennais, épars encore ailleurs, au gré des survivances ancestrales, Xhoffraix les concentre, les combine, les coordonne, les résume sommairement, leur rend leur relief fondamental et originel avec une plus rude évidence.

A cause de quoi, Georges Le Brun en avait fait son lieu d'élection. Une autre et égale raison de son choix, c'était la Fagne toute proche. De Xhoffraix il y prend vue, comme le gardien du port surveille les flots et en respire les larges souffles. Elle domine la bourgade de sa grande énigme, de tout l'absolu de sa solitude. Celle-ci en émerge, comme une roche émerge de la mer. Elle la borde, comme une citadelle borde un territoire ennemi. De là il en reçoit le tyrannique envoûtement et il va vers elle, aux heures choisies, comme le moine va au chœur ou à la méditation.

La Fagne possède un charme prodigieux qu'on pourrait

comparer à une sorte de sortilège, à quelque breuvage circéen. Mais elle n'opère que sur les grandes âmes, les consciences robustes.

Sans bornes, elle a l'air d'un infini sous un autre infini, comme le désert, comme l'océan, comme la haute montagne. Son emprise sur les esprits est sans réserve. Elle met sur eux son cachet autoritaire, son signe ineffaçable. Ils se dépouillent instinctivement devant son dépouillement, se simplifient devant sa simplification, pour ne plus s'attacher qu'à l'éternité des choses.

Ici, rien qu'une ligne horizontale et circulaire. Presque point d'arbres et, où il y en a, rien que des arbustes. Nulle maison à des lieues. Une végétation pauvre, parcimonieuse de verdure, hérissée et sauvage, une flore particulière et maigre.

Et, sur cette essentielle réduction du monde végétal, entre la circonférence du ciel et la circonférence de la terre, un silence que rien n'interrompt, sinon quelque bourdonnement d'insecte, le passage d'une haleine sur les herbages enchevêtrés.

Rien en haut. Presque rien en bas. Une sorte de royaume de la solitude où tout dit l'absolu, l'éternité, l'immobilité du temps et des choses. La bourgade : c'est le passé des hommes datant des vieux âges. La Fagne : c'est le passé de la terre datant d'avant les hommes. Ce double tête-à-tête continu, silencieux et méditatif forme, à son image, une âme, une pensée, un art.

Croquis.

LES GESTES ÉTERNELS

Là, il suit le geste millénaire des bonnes gens de la Fagne avec la montée et la descente des heures. Il en saisit le rythme, le sens, la ligne. Ce sont des sortes de feuilles volantes, qui lui feront des documents pour ses grandes compositions et qui constitueront en elles-mêmes des résumés d'art où un personnage vit pour le seul geste qu'on veut de lui et qui est le geste caractéristique de son métier. Le geste d'un métier peut varier d'une terre à l'autre avec la variation des instruments de travail. La Fagne a la houe qui permet un retournement bref et superficiel du sol mince.

Georges Le Brun a saisi, par le dedans pour ainsi dire, la caractéristique du coup de houe, comme il a saisi le mouvement éternel des doigts tricoteurs de la gardeuse de vaches, au pâturage, l'attitude inclinée, lente et têtue, sous le joug, du bœuf de labour. Tous les gestes des gens de la Fagne, ceux qu'ils font au dehors, au grand jour, comme ceux qu'ils font au dedans, dans la pénombre mystérieuse du logis, il les étudie, les décompose, les stylise, selon leur signification spécifique, leur rythme héréditaire et éternel.

Et c'est par ce coup d'œil pénétrant avec quoi il va au fond des choses, les dépouille de leur contingence pour les

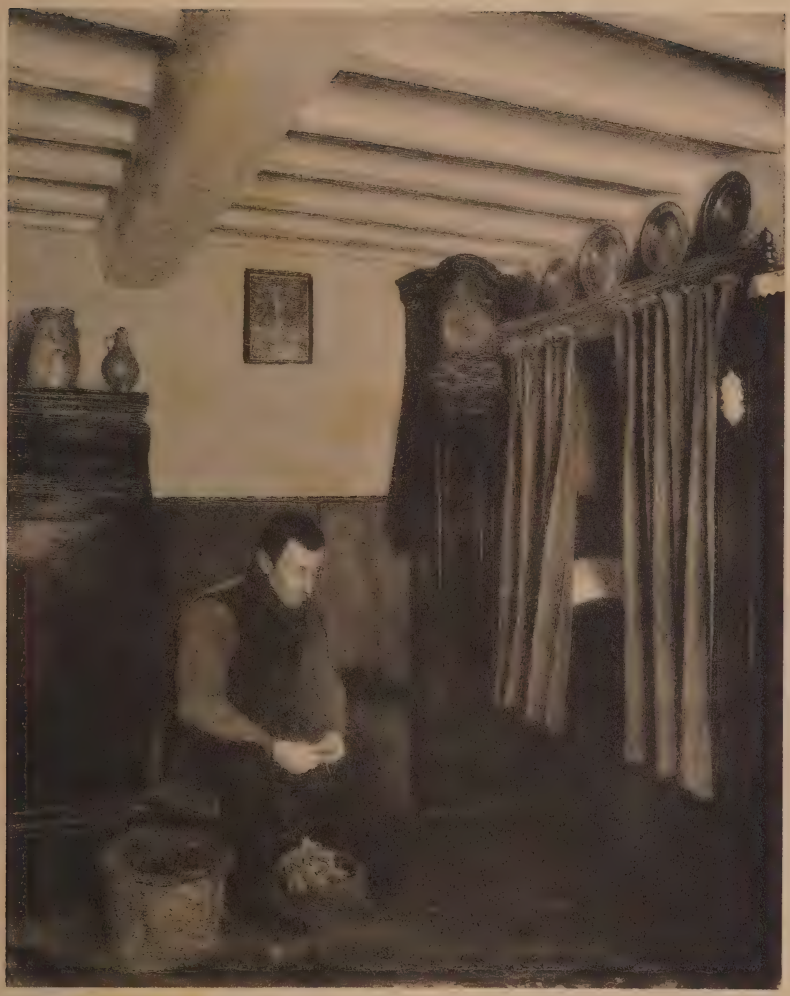
restituer dans leur absolu, que Georges Le Brun communique à son art son air d'éternité, en dehors des écoles et au-delà des modalités passagères.

Ce secret il l'avait surpris chez les gothiques. Il l'avait, du reste, en lui de par ses ancêtres, et la coïncidence en lui de son tempérament racique avec ses goûts personnels, les disciplines subies, les enseignements de son pays d'élection quintuple son pouvoir de dépouillement, sa vertu de concentration synthétique. Chacune de ses simples esquisses a la grandeur d'un récit biblique, d'une figure mosaïque. S'il les rassemble pour en composer des tableaux, des scènes paysannes ou bucoliques, elles se groupent avec une sorte d'élargissement dans leur signification. Ce ne sont pas des scènes de la géorgique latine où il y a la sonorité des couleurs et la magnifique pureté des contours. Mais ainsi se seraient trouvées être les scènes d'une géorgique réalisée par quelque poète moyenageux.

Nos gestes élémentaires ont en eux une richesse de poésie foncière et immuable qui traverse les siècles, sans rien perdre de son pouvoir rayonnant.

Les poètes se les passent entre eux, à cause d'elle, d'âge en âge, et chaque génération, à cause d'elle, les accueille, avec des bras tendus, comme les symboles transfigurés d'une chose à la fois passagère et éternelle, à la fois humaine et presque divine. Tels sont les gestes du semeur de blé, de l'éventreur de glèbe, du forgeron, du fossoyeur, du vannier.

Celui qui les dit en eux-mêmes et les substantialise dans le rythme des mots ou la magie des images, en les mettant ainsi dans un impressionnant relief, dans toute leur grandeur cachée, a par cela même sa place entre les maîtres de l'art.



Homme pelant des pommes de terre.

Peinture à l'huile.

Les choses ont par elles-mêmes une valeur d'art qui leur vient d'elles et le génie n'est pas d'élever celles-là qui n'en ont guère, au rang de celles-ci qui en ont beaucoup, mais d'élire, entre les autres, justement celles-là qui en ont plus, contrairement souvent aux apparences, pour en faire la substance même de ses œuvres d'art.

L'ŒUVRE ET SON OBJET

La grande mélancolie de la Fagne est dans son entier dépouillement. Aussi sied-il qu'on la rende avec un art dépouillé.

Il y a dans les premières œuvres de Georges Le Brun une certaine gaucherie, une évidente inexpérience, et quelques naïvetés de jeunesse. Elles font de lui un primitif.

Mais son primitivisme n'est pas d'imitation. Aujourd'hui on vise à la gaucherie pour la gaucherie. On se veut naïf pour faire croire à sa sincérité.

La gaucherie initiale de Le Brun était toute naturelle. Le même voyage recommence éternellement pour ceux-là qui refont avec les mêmes pas, les mêmes chemins et, de se donner à soi-même une éducation en marge de l'école, avec une discipline personnelle, c'est à peu près comme si on retournait volontairement à l'origine de l'art.

Le caractère agreste et initial de son œuvre, ce n'était point pour sa haute droiture un défaut à exploiter, à ériger en qualité précieuse.

La rusticité de sa main, s'il sait qu'il l'a, il en veut garder quelque chose, non comme une sorte de rudesse à opposer aux joliesses de l'art mondain, mais comme étant

Matinée sereine.

(femme portant son enfant devant une maison à Ovifat).

Peinture à l'huile.

en conformité avec les objets à exprimer. Une œuvre rustique veut un faire rustique. Autour de lui, tout lui impose cette technique, le travail secret du terrain qui avec une lenteur séculaire et comme tâtonnante fait des rudes herbages du sol la tourbe hésitante sous la flamme, patiente à se consumer, l'éternel travail des hommes en lutte avec l'éternel travail de la fange, pour en assurer leur conquête sur elle, dans la maigreur du sillon, la modicité de la récolte. La résistance contrariante de la brousse et l'aveuglante hostilité du vent exigent de leur geste, comme de leur façon de s'abriter contre les grands souffles du large, une sorte de stylisation laborieuse et rigide.

Cette rusticité fait donc, dans le paysage, corps avec un rite, comme avec un rythme. Mais, à être vue à la longue, on l'aperçoit qui rentre dans un ensemble dont elle fait partie et qui s'y fond harmonieusement. Ainsi fera-t-elle dans l'œuvre du peintre. Elle semblera au fur et à mesure de l'expérience acquise, s'y résoudre. Mais ce ne sera que pour s'amadouer aux surfaces, tout en s'accentuant même, en soustructure, dans les profondeurs.

C'est que certains détails pittoresques qui, à première vue, se présentent comme prédominants, peu à peu à être aperçus dans la continuité des heures, rentrent dans l'ordre général où ils reprennent leur place secondaire et épisodique. L'harmonieuse et sobre fusion de tous ces caractères donne la vraie caractéristique des choses, et cette fusion, le temps inévitablement l'opère pour nos yeux avec l'accoutumance journalière et le triomphe, au jour le jour, sur toutes les particularités mêmes typiques, de la vérité fondamentale des lignes et des tons.

LA FORMATION ARTISTIQUE

Georges Le Brun, à l'athénée de Verviers, étudia en art le rudiment, sous la conduite de M. Constant Simon.

Parce qu'il y apportait tout son cœur, il y progressa en grande hâte. Son père qui est un ingénieur remarquable, examinait ses essais. Il se plaisait à lui en indiquer les faiblesses de construction. Ce détail avec d'autres, par exemple des études universitaires ébauchées à Bruxelles, rendra compte d'un certain caractère, nous dirions volontiers, scientifique, expérimental, rationnel, qu'on rencontre dans son art.

Venu plus tard à Bruxelles, il ne fera que traverser obliquement l'enseignement académique. Il se gardera en marge des écoles. Il fréquentera de grands artistes, comme Meunier, Laermans, Degouve de Nuncques, Lemmen. Une affinité naturelle l'attire vers ces fortes personnalités. Il vécut ainsi en dehors des idées courantes, se forma sur les maîtres et selon ses propres conceptions d'art.

Aussi ne sera-t-il toujours qu'une sorte d'autodidacte, si on peut dire, mais d'un autodidactisme réfléchi, lettré et savant.

Tête d'homme à la pipe avec chapeau.

Fusain.

Personne ne lui a enseigné les roueries du métier, les recettes d'atelier, à cause de quoi subsistera-t-il toujours chez lui une certaine roideur d'expression, quelque besoin d'effort, de lenteur, d'opiniâtreté laborieuse.

Il ne se dépense pas en vains jeux de pinceau, en brio étincelant et effréné. Ni sa façon de voir les choses, ni la qualité de son tempérament, ni ses procédés d'art, ni le caractère des choses à exprimer, ne l'y prédisposaient. Il travaille comme un probe artisan.

Il n'abandonne rien à la fantaisie ni aux écarts heureux de la main. Il met dans sa peinture tout ce qu'il veut qui y soit et il n'y admet rien qu'il n'y ait voulu au préalable. Aucune fougue, nulle impatience. Une inspiration modérée, un acheminement mesuré.

Aussi bien de quelles précautions n'entoure-t-il pas ses réalisations! Il procède avec la ferme lenteur de l'architecte. Mais là-dessous, il n'y a pas à s'y tromper, on rencontre l'affleurement d'une sensibilité obéissante et sage. Cette main patiente est, en même temps, experte et émue. Cet œil obstiné atteint aux moindres nuancements, et il conduit la main avec la douce satisfaction qu'apporte une mère pour son enfant dont elle assure avec tendresse chaque pas.

Sous la ferme et robuste ordonnance, se fait jour un lyrisme contenu. Il est dans l'harmonisation des lumières, dans le travail discret et fouillé des ombres, dans la recherche des réverbérations enveloppantes et des éclairages réciproques.

Il doit toute cette technique à soi-même, à soi seul. Nul autre que la peinture des maîtres et leur fréquentation assidue ne les lui a enseignés. Mais la réflexion, le travail,

l'étude, l'expérience laborieuse sont des professeurs incomparables.

S'il use de l'huile, il amène sa peinture par des charges successives, sans surcharge proéminente et rugueuse, à l'épaisseur voulue. Car il recherche l'épaisseur ; il professe que la matière, une fois au juste point, exprime, pour l'œil, exactement l'apparence, la réalité extérieure des choses.

S'il recourt au papier, comme support, il en assure le rendement logique par des dessous minutieusement construits, solidement établis. Il affectionne le procédé au fusain qu'il fixe, retouche et refixe jusqu'à obtention totale du résultat cherché.

Cette expressive assiette, cette primordiale architecture, il la réchauffe de légers rehaussements à l'aquarelle ou au pastel. Il accentue son coloris aux endroits choisis, par quoi il veut qu'il se présente dans une éclatante évidence.

Ainsi nourrit-il son art de la substance même de sa pensée. Ce n'est évidemment pas une pensée au sens propre au mot. La peinture ne pense pas. Elle traduit des réalités plus ou moins profondément. Mais ainsi comprise, elle invite à penser. Elle conduit l'esprit, par les chemins de l'émotion sensorielle, jusqu'au seuil même de la pensée.

Ainsi l'art de Georges Le Brun s'apparente à l'art des grands maîtres. Il s'y apparente davantage encore d'être un résumé d'art, une réalité pensée et pensante, dépouillée de tout vain luxe et de tout élément superflu.

Parfois, le dépouillement confine à l'abstraction pure, presqu'à l'aridité. Mais ce n'est là qu'une courte minute d'exaltation logique.

Intérieur à Longfaye.

Aquarelle.

L'œuvre suivante desserre le rude écrou de la tyrannie rationnelle. Voici *Le Printemps au Moulin de Ruy*. C'est toujours une idée, mais combien gracieuse, idyllique et sentimentale! L'idée a passé par le cœur. Elle a traversé, comme l'eau traverse les roches, pour s'y enrichir, une exquise sensibilité.

L'artiste en a presque oublié son désir d'éterniser les choses, selon leur caractère prépondérant. L'éternité des choses s'est dérobée devant le passage ébloui d'une minute fabuleuse.

Entr'acte et intermède. Tout de suite l'artiste redevient soi. Voici qu'il évoque, avec un égal attendrissement, une minute équivalente d'éblouissement matinal dans *Matinée sereine*. Et la lumière atténuée et diffuse chante sur la grande lyre des branchages et son cantique monte et s'épanche sur tout, de derrière le tassement rocheux et trapu de la maison ardennaise. Mais, si haut chante-t-il, le triomphe momentané de la matinée n'absorbe plus en lui le caractère héroïque des choses, l'air d'éternité qui s'attache à la pierre avec quoi est fait résolument, pour durer à travers siècles, le logis des hommes.

D'autres apportent, au travail de l'ébauche, la vivacité d'une attaque, la brusquerie d'une offensive. Ils la poussent avec la violence d'un assaut. Ils atteignent souvent, ici, au delà du point où ils veulent aller, là, considérablement en deçà. Il y a toujours dans leurs résultats quelques défaillances regrettables.

Mais l'œuvre est enlevée et entraînante, même avec ses défauts et ses lacunes. Chez Georges Le Brun, guère de défauts, point de lacunes. L'entraînement opère sur l'esprit plus que sur la sensibilité et c'est toujours un entraînement sage et pondéré.

Il amène le pouvoir émotionnel de son art là où il veut, et comme il veut qu'il soit. Il se tient vis-à-vis des habiletés du pinceau dans un mépris un peu hautain, à l'égard des roueries de l'école, dans un dédain un peu excessif. Il manque d'une certaine souplesse. Il ira même jusqu'à une certaine sécheresse. C'est le revers de ses hautes qualités, la rançon de ses fortes réussites. Il est gothique de volonté, d'instinct, de race.

Le pouvoir d'un tel art est tout intérieur. Le rayonnement en est mesuré et continu. Il en est qui donnent le fond de leur vertu d'émotion dès la première minute. Ce sont les arts superficiels. L'art vrai et profond se communique perpétuellement. On ne l'épuise jamais.

Sa puissance de persuasion se renouvelle éternellement, comme la radioactivité des eaux de source.

Ardennaise (jaquette bleue).

Peinture à l'huile.

Intérieur ensoleillé.

Peinture à l'huile.

ART WALLON

Dans un tel art, le dessin en toute évidence prime sur la couleur; la signification logique sur la signification colorée. Il en devait être ainsi. Georges Le Brun est wallon. Il est né sur les marches de l'Est. Il exprime ce pays lui-même. Il écrit sous sa dictée directe. Et le pays est âpre, tout en architecture saillante, abrupte, méticuleuse. La couleur uniforme et en sourdine ne se présente qu'en seconde ligne. Hommes, bêtes, arbres, logis, y revêtent des aspects osseux et maigres avec des matités sobres et comme patinées par le temps.

La logique des choses autant que la logique des hommes communique à l'art wallon, et toujours plus à mesure qu'on se dirige vers l'Est, une prédominance accusée du rationnel sur l'émotif, du dessin sur la couleur, de la construction sur le mouvement, de l'interprétation sur la traduction directe et réaliste.

Néanmoins l'art flamand triomphait alors dans la grande ville avec ses débordements de couleur lyrique, l'exubérance dionysiaque de ses pâtes. Georges Le Brun, plus attaché à la vérité qu'au succès, résiste au courant. Il sent que l'essence de l'art pictural non seulement n'est

pas, en ordre principal, dans la sonorité de la couleur, le jeu des enveloppements et le liant des pâtes, mais qu'il est presque tout entier et en tout premier lieu dans le dessin.

Les choses sont avant tout dans l'ordre extérieur par leurs dimensions. Ces dimensions les inscrivent dans l'espace. C'est ce visage géométrique des choses que le dessin transcrit.

La couleur n'est que le masque de ce visage, l'aspect qu'il prend dans la lumière, dans les variations de la lumière, et ce qu'il en perd, à demi ou totalement, avec la descente de la nuit, selon les degrés de l'ombre.

Le visage linéaire des choses exprime leur sens absolu. Leur visage coloré ne rend que leur signification relative. C'est pourquoi le contour, le volume, sont en art des éléments principaux. Ce qui ne veut pas dire que la couleur, élément secondaire, ne possède pas sa vertu propre, en dehors même de sa signification relative.

Elle contribue profondément à l'émotion sensible. Elle en est même le facteur prépondérant.

La Femme au hasple.

Peinture à l'huile.

Les bœufs à la charrue.

Fusain.

ART HUMAIN

Un autre aspect de l'art de Le Brun, c'est d'être si foncièrement humain.

Dans la peinture flamande, tout l'intérêt de l'œuvre porte sur la luxuriance des verdures, le tumulte des pâtes, la musique sonore des couleurs. L'homme s'y évanouit. Il y reste à peine comme un atome persistant sous le débordement de la matière inerte ou végétative.

Chez Georges Le Brun, dont l'art est spirituel avant tout, l'homme reprend sa place prépondérante, par soi-même ou par l'habitation qu'il a faite à son image, par les bêtes domestiques qu'il élève pour son usage ou pour son aide.

L'habitation humaine participe de la nature de l'air et de la nature du sol. Le sol la fait chaume, brique, pierre ou tuiles, selon sa propre nature, et les habitudes de l'air, soleil, vent ou pluie, lui imposent son architecture.

Le sol, comme l'air, explique l'habitation ainsi qu'il explique l'homme. Mais l'homme, à son tour et pour une autre part, explique l'habitation, et ils sont l'un comme l'autre une traduction directe et profonde du paysage.

Georges Le Brun, dont l'instinct va de prime-saut au

fond des choses, restitue à l'habitation humaine sa situation centrale. Son rythme artistique tourne autour de cet axe et lui emprunte ses courbes et ses ondulations. L'homme lui-même y rentre en maître absolu. Il y développe ses gestes saisonniers en des attitudes éternelles. L'œuvre du peintre ainsi atteint à un haut sommet psychologique, à la cime même de l'art; car l'art, à l'encontre de notre critique instinctive et décadente, l'art n'est pas tout dans le métier, la matière et l'émotion technique ou esthétique qui s'en dégagent. Il est avant tout dans sa hauteur d'idée, son élévation de sentiment, sa sublimité d'expression. Ne rechercher dans l'art que l'émotion matérielle, en abstraire la flatterie, pour l'œil, des pâtes, des accords symphoniques, des réussites de procédés, c'est le décapiter. L'homme, les animaux qu'il a domptés, la maison qu'il s'est faite, les gestes spécifiques qu'il répète, toujours les mêmes, à travers temps, voilà le point culminant de la peinture de Georges Le Brun. Il rend à chacun de ces gestes, il prête à ces compagnons de l'homme leur style caractéristique. Il traduit chaque élément de la maison humaine avec minutie, selon le lieu qu'elle synthétise. Dans la *Ferme-Château*, qu'il peignit à Thimister et qu'on trouvera au musée d'Ixelles, l'habitation impérieusement détaillée accapare tout le cadre. Elle l'accapare aussi dans *La Faux*, qu'il réalisa à Lierneux. Mais ici c'est l'humble, blanche et élémentaire douceur de la maison pauvre; là, le puissant et féodal orgueil de l'habitation riche. Et toutes deux traduisent l'endroit.

Dans *Maisons à Spixhe* c'est le triomphe rude des pierres, de chaque pierre mise en relief, sur l'ensemble du paysage et sous l'acuité du vent d'est. Au contraire, dans

Croquis.

Le Village dans la Vallée, pris à Hebronval, le village et l'horizon s'épousent magnifiquement et se font un impressionnant écho.

On détaillerait ainsi chaque tableau pour y retrouver le souci de l'artiste à faire de l'homme et de ce qui est à l'homme le centre même de son art, le reste n'étant qu'encadrement, art par là même anobli, humanisé, spiritualisé.

De là il ne suit point que cette peinture sacrifie à la philosophie. Elle est peinture pure, par la solidité de la matière, par le souci linéaire, par la sobriété du ton. Et cette sobriété n'est point mépris, comme cette solidité n'est point recherche outrée. Dans ce souci peut-être y aurait-il à prime vue, quelque excès, si on ne songeait aussitôt qu'il cadre avec le lieu admirablement et qu'il tient au caractère même des choses à exprimer. La maison ardennaise, avec ses grès et son schiste, impose aux yeux son détail élémentaire et ce détail même prend une plus impérieuse accentuation sous l'acuité de l'air ambiant.

L'artiste en prépare le rendu avec un soin extrême. Quelques aquarelles inachevées rendent un compte exact de ce travail probe. Les dessous sont presque d'un géomètre. Mais la douceur du fusain corrige cette géométrie et le rehaussement léger et senti l'amadoue.

Ce soin extrême s'affirme aussi dans les croquis dont il fait une préparation à ses paysages composés. Il étudie longuement et analytiquement une attitude, une pose, un geste, un raccourci. *Le printemps au Moulin de Ruy* semble, avec quelques autres compositions, une sorte de halte fraîche dans l'ordinaire rudesse de son œuvre. Il a ici atténué la rugosité des choses ardennaises. Elles s'y fondent en douceur et c'est devant un simple pignon en

bois idéalisé en beauté agreste, une ronde d'agnelets sur la prime herbe en rosée. La maison ne dit pas ici l'endroit ni le pays. Elle dit avec tout ce qui l'encadre, et dans une stylisation charmante, le charme de l'heure. *Les Nuages roses* sont à peu près de la même inspiration. Ils disent le charme passager des choses avec quelque oubli de leur sens éternel. Dans *Matinée sereine* il y a fusion des expressions. Le sourire de la joie présente ne fait pas oublier le souci de l'habituelle gravité.

Ainsi s'affirme cet art intelligent et souple. Il varie sans cesse la valeur des éléments dont il est fait. Le dosage en est minutieux, et c'est de la minutie et de l'exactitude de ce dosage que sortent l'émotion de chaque œuvre et son sens secret.

Après la maison, l'homme. Tantôt, il l'associe au paysage, au logis qui meuble le paysage. Tantôt, il l'isole. Il en fait le centre rayonnant de sa recherche d'art.

On a de lui, dans ce sens, une série de têtes paysannes d'un haut caractère et d'une pénétrante portée psychologique.

A être présentées au public, aujourd'hui où le noir et blanc triomphent, ils feraient sensation, comme art avant-coureur, comme mouvement pressenti, comme retour à la solidité technique, à l'équilibre sain, au volume conscient, à la probité du métier, à la largeur de la conception, au résumé de la réalisation.

D'autres figures sont peintes à l'huile. Elles témoignent d'un effort plus appuyé encore. A un coloris sobre et juste, sans inutile virtuosité, sans vaine surcharge, s'ajoute une soustructure expressive pour un rendement d'idée et d'émotions surprenant.

Tête d'homme à la pipe.

Fusain.

Ce sont encore, comme déjà nous l'avons signalé, des gestes humains, des attitudes animalières dans une silhouette ferme et définitive, comme ses *Bœufs à la charrue*, sa *Femme à la houe*, ses *Bergers*, ses *Gardeuses de vaches*. Ailleurs, il les interprète au fusain ; ce qui leur prête, par l'adoucissement de la matière, une manière de rêverie intense, de paix infinie, comme la rêverie et la paix des pâturages marécageux qu'ils symbolisent. En ce dernier mode, il nous paraît qu'il a atteint au sommet de sa réalisation dans *Les Bœufs* qui appartiennent à M. Pierre Delcour, admirables de travail dans les ombres, de clair-obscur et de raccourci.

Leur font suite, réalisées à des époques diverses, avec des réussites différentes, toute une succession d'intérieurs paysans, à l'huile, au fusain, à l'aquarelle, intérieurs tantôt étudiés en eux-mêmes pour leur pittoresque vieillot et rustique, pour l'atmosphère d'éternité où ils baignent, la réciprocité des lumières renvoyées du pavement aux murs et des murs au plafond, tantôt avec une certaine concentration de l'idée sur des attitudes humaines, des gestes journaliers dont ils sont le cadre juste et équivalent.

LE COLORISTE

On a dit et répété que les artistes wallons n'étaient point des coloristes. C'est là donner aux mots un sens restreint. On est coloriste par la sonorité des couleurs, par le prestige qu'on leur prête, par le don d'envoûtement qu'on leur confère. Et ainsi, risque-t-on de sombrer dans la pire hérésie. La couleur cesse d'être un moyen. Elle devient un but, une sorte d'instrument de musique d'où l'on fait sortir le sortilège décevant de la couleur pour la couleur.

On est aussi coloriste, si, laissant la couleur au rang où il sied qu'on la tienne, on lui fait rendre ainsi tout l'effet logique, tout l'émoi sensible qu'on en désire.

Ainsi Roger de la Pasture, ainsi Watteau, qui furent de purs wallons, mais voisinèrent, par les disciplines reçues, par des mitoyennetés de frontière, avec l'art flamand; ainsi Navez, et toute l'école hennuyère de jadis et ses héritiers d'aujourd'hui, Anto Carte, Allard L'Olivier, Paul Leduc, Guilbert, Londot, Cauchie, pour ne nommer que ceux-là, qui usent du coloris en profondeur, par le dedans, pourrait-on dire, et en nuancements experts et savants, mais en circonscrivent le pouvoir et l'associent logiquement à la royauté des fortes indications linéaires.

Printemps à Ruy.

Aquarelle.

Reste un troisième sens où se puisse entendre le mot coloriste : pour le premier cas, c'est la tyrannie absolue du coloris; dans le second, son règne tempéré.

Voici une autre conception des choses, où le dessin régnant en maître concède à la couleur, son premier ministre, plein pouvoir dans l'exercice de ses fonctions somptuaires et décoratives.

Tout le secret, ici, de l'éclatante réussite pour la couleur, est dans le nuancement à l'infini, la luminosité discrète et merveilleusement détaillée, le travail admirable dans les clairs obscurs, l'humilité triomphante des moyens et des résultats.

Ainsi se trouve être Georges Le Brun. Ayant réduit sa palette par nécessité locale, autant que par délibération volontaire, il tire de ce jeu réduit toute la somme d'émotion sensible où il prétend. Ici l'orchestre est ramené aux instruments essentiels. Mais l'artiste en obtient, pour le déroulement de sa musique linéaire et rationnelle, un soutien très sûr, un accompagnement en sourdine des plus émouvants.

On surprendra dans ses *Noirs et Blancs*, cette suprême réduction de la palette, toute l'étendue de sa gamme et toute sa richesse de coloration par le dedans. Il y a chez M. Voos de Ghistelle, à Bruxelles, un *Corridor ardennais*. Il a été vu à Theux. Il est rendu en soustructure, avec des frottis au fusain, sur papier anglais, puis rehaussés de pastel légèrement. Le nuancement à l'infini de la lumière, la directe, et celles-là qui proviennent des réverbérations réciproques, avec toutes leurs valeurs scrupuleusement notées, toutes les subtilités complexes, qui donnent aux choses vues comme aux choses rendues leur intime poésie,

rien que pour avoir été aperçues par un œil merveilleusement sensible et clairvoyant, sont racontées, simple histoire pourtant de tous les jours, avec une émotion presqu'attendrissante.

L'œuvre de Le Brun compte nombre d'intérieurs ainsi exprimés avec des moyens, en apparence élémentaires. A des degrés divers, le même détail lumineux, à peine accusé, et toutefois si présent et si émotif, s'y retrouve. Ils ont été choisis et présentés, non pour le pittoresque ou le caractère qui s'en dégage, mais pour le recueillement domestique où ils baignent, l'impression de paix familiale, d'intimité agreste, de silence pour ainsi dire éternel, de vétusté, plusieurs fois séculaire qui les enveloppent d'une atmosphère à peine exprimée et pourtant si pénétrante.

Ce sont autant de poèmes légers où le rythme musical dit tout, dont la subtilité des mots, le choix exquis des images, le détail minutieux, constituent le charme subtil et inoubliable.

Tête de vieux imberbe.

Peinture à l'huile.

LES ŒUVRES MAÎTRESSES

Un pays, une nation, un temps ont leurs sommets. Ainsi l'art d'un peintre a ses points culminants. Ils correspondent à certaines saisons heureuses de sa veine, à certaines heures pleines et débordantes de sa verve.

On rencontre, à ces altitudes, ses œuvres maîtresses. Ou bien elles sont des résumés d'art où l'artiste se réalise en totalité, ou bien elles coïncident avec quelque apogée de la sensibilité, du pouvoir créateur, d'une de ses qualités dominantes ayant atteint à son rendement suprême.

Nous en rencontrerons quatre, pour nous limiter, dans l'art de Georges Le Brun : *Le Tryptique de la Fagne* (Musée de Verviers), *Les Bœufs* (chez M. Pierre Delcour, Spa), *La Ferme sous la neige* (chez Mme Georges Le Brun, Theux), *Matinée sereine* (chez M. Voos, Bruxelles).

Le Triptyque de la Fagne est une œuvre essentiellement logique et volontaire. C'est une synthèse de paysage, une réelle création comme en concevaient les maîtres anciens avec des éléments empruntés à la réalité. Il devait, dans la pensée du peintre, avoir des équivalents, des pen-

dants, des échos successifs. L'ensemble aurait constitué l'œuvre cyclique de la Fagne.

Il totalise le grand plateau stérile et marécageux. Il en rend âprement la nudité partielle, l'encombrement d'eau stagnante, le hérissement broussailleux, la désolation sans bornes.

Le métier est âpre, avec préméditation, dépouillé et sec. L'artiste veut qu'il corresponde à la réalité exprimée. Il exagère cette même sécheresse comme il exagère cette même réalité. L'émotion, émotion d'ordre tout spirituel, est dans l'entier dépouillement, symbole de l'entière stérilité, image de l'entière solitude.

A la Fagne inhabitée et insoumise du panneau central, le peintre oppose, de part et d'autre, la Fagne conquise et habitée. C'est la ferme basse et tassée, sorte de bloc de pierre couvert de chaume roui et ceinturé de hautes charmilles. Conquête ardue et pied à pied de l'homme sur la brousse, elle en est le rude emblème. Bâtisse obstinée, en sentinelle au seuil de l'étendue hostile, une stylisation excessive, une accentuation outrée du détail typique, lui prêtent un air d'acharnement têtu.

Ce sont deux opiniâtretés bandées et, face à face, deux solitudes ramassées sur elles-mêmes et côte à côte. Elles tirent leur grandeur du résumé de l'expression, leur immensité de l'horizontalité des lignes, de l'obliquité des deux routes, parties à la rencontre l'une de l'autre, on ne sait où, à l'infini.

Le sens logique y domine avec une sorte d'âpreté. Elles disent l'éternité, l'absolu, l'irréductible obstination en sens contraire. La même obstination tout aussi opiniâtre, mais amadouée de patience, adoucie de conscience tranquille

Maison à Spixhe.

Aquarelle.

de sa force, on la sent, en profondeur plus qu'en surface, dans *Les Bœufs*. C'est ici un fusain. Réduit à deux tons, il en est davantage une concentration d'art. Les bœufs en sont l'objet prédominant. Premier compagnon de l'homme, cette bête de trait laborieuse et longanime en fut l'aide dès les premières heures de sa conquête agricole. Elle survit là où survit l'état primitif des choses. On l'y retrouve avec le même attribut préhistorique : le joug informe où s'arc-boute sa pesanteur motrice.

Les bœufs revêtent ici une sorte de grandeur biblique, qu'un raccourci étonnant, obtenu avec peu de moyens, renforce encore. Auprès des bœufs, l'homme, leur maître ancien, est présenté dans une des cinq ou six attitudes qui résument le travail humain. L'habitation est proche. Les sapins spécifiques, coupés à mi-tronc, limitent la scène. Entre l'habitation et les arbres, un pan du ciel, une découpure de la plaine. Ici aucune sécheresse, un grand sentiment. Le procédé au fusain y prête de lui-même.

Tout s'obscurcit. C'est l'heure vespérale. Le tableau baigne dans une ombre amadouée et propice aux enveloppements émotionnels. Les choses ont l'air de se ramasser sur elles-mêmes. Elle s'approfondissent par le dedans. Une sorte de lumière mystique glisse entre les nuages. Elle permet un contre-jour admirable, avec un travail, dans le clair-obscur, patient, détaillé et magnifique. C'est une gamme infinie rendue en deux tons, et d'une coloration extraordinaire.

On est ici, incontestablement, sur un sommet d'art.

La Ferme sous la neige en est un autre. Les deux expressions sont de la même veine. Mais, ici, l'artiste a eu recours à la couleur, recours limité à quelques tons.

La ferme est empruntée au *Triptyque de la Fagne*. Le tryptique exprime l'automne. La ferme séparée exprime l'hiver, mais quel hiver prodigieux! Un avant-plan de neige épaisse, à peine tassée, d'où émergent de rares genévriers, sorte de cyprès de la Fagne.

A mi-plan, la ferme, la toute petite ferme des plateaux avec son tassement de pierres sous l'âpreté des souffles, derrière le haut rectangle de ses charmilles.

Au delà, toute l'immensité de l'hiver, représentée par un nuage de neige profond et bleu, d'un bleu d'acier, froid, coupant, impitoyable, hiver inconnu, hiver infini, hiver sibérien, hiver des époques glaciaires chaotique et vide.

On a rarement atteint, en art avec d'aussi simples moyens, quelques pieds carrés de papier blanc, cinq ou six tons, une image très simple et des plus restreintes, à un pareil effet, à un tel rendement de suggestion, d'émoi et de pensée.

Nulle part l'art de Georges Le Brun n'a été plus réduit, mais c'est ici une réduction admirable de mesure et qui laisse à nu, sans obstacle entre elles et nous, les sources les plus profondes de l'idée et de l'émotion. Une simple prise de contact révèle, devant le triptyque et son panneau de gauche ainsi transposé, tout l'hiatus qu'il y a entre les deux métiers.

Matinée sereine est d'un art moins dépouillé. Le moyen est la toile et l'huile. Peu d'épaisseur, point d'empâtement. Mais une matière savoureuse et adéquate. Simplicité sans simplification. Les choses exprimées qui sont agrestes et ardennaises, ont leur éloquence en elles-mêmes. Il a suffi à l'artiste de les restituer dans leur vérité naturelle : la

La faux.

Aquarelle.

maison avec sa pierre émoussée et son architecture locale, l'humble jardin, les pruniers, le vieux Christ gothique au mur, et au centre, concentrant l'attention et résumant l'idée, la femme des hauts plateaux, son enfant sur un bras, étendant de l'autre sur des cordes, le linge domestique. Geste rustique et familial. Attitude traditionnelle.

Le logis, l'enclos, la femme, le linge, le crucifix, la haie, tout cela est d'un maître ardennais par le ton spécialisé, l'accent en profondeur qu'ils prennent sous son coup de brosse ému et volontaire.

Mais, débordant l'Ardenne, de dessous les spécialisations régionales et les restrictions spécifiques, voici sourdre la grande lumière universelle, commune à tous les peuples et à tous les hommes. Elle monte au-dessus des branches et des toits, légère, imperceptible, aérienne et prématinale. C'est une chanson lumineuse et inoubliable dans sa spiritualité, comme celle des anges à Bethléem, autour d'une tête d'enfant, espoir des jours futurs, de la femme, mère des hommes et de la maison, habitacle de la destinée humaine.

Elle évoque une de ces heures rares, sur ces hauts plateaux nuageux, plus précieuses par leur rareté même et parce qu'elle a été vue avant le réveil ordinaire des hommes.

Toile ineffablement lumineuse où la brume des primes aubes est comme un voile angélique sur les choses et y mêle le réel à l'irréel, l'action au songe, la terre au ciel, et où le sentiment général, la sensation de fraîcheur vaporisée, de clarté diluée, qui s'impose à première vue avec une persuasion irrésistible, ne cède la place à l'idée particulière et localisée qu'après la grande émotion initiale.

Derrière la maison, l'élargissement du sujet, aux toits du village et, comme tantôt, dans *Les Bœufs*, par une étroite venelle, en enfilade, une brusque ouverture sur l'infini de l'aurore.

Ainsi le peintre des hauts plateaux abandonne, derrière le trait local largement présenté, tout le reste de son expression et aussi tout ce qu'on devine, au delà, à ce qui est en art universel. Le peintre de la Fagne y rejoint le peintre du monde.

Sans doute, selon notre avis, d'autres œuvres valent celles-ci, ne serait-ce que les admirables portraits à l'huile que possède encore M^me^ Le Brun et l'impressionnante série de ses têtes de paysans, exprimées au fusain.

Georges Le Brun résume le visage des hommes aussi bien qu'il a synthétisé le visage de la terre. C'est ici, comme là, la même prédominance du trait figuratif, essentiel et parlant, la même simplicité des moyens, la même illumination par le dedans, le même sentiment en profondeur où se reconnaît le génie.

Le village dans la vallée (Hebronval).

Aquarelle.

Homme chargeant du fumier (charrette attelée de deux bœufs).

Fusain.

LE COURONNEMENT D'UNE VIE D'ARTISTE

Toute cette féconde préparation n'était dans l'esprit de Georges Le Brun qu'un acheminement laborieux vers le couronnement de son œuvre, la totale réalisation de sa pensée d'artiste. Il avait exprimé la Fagne fragmentairement; il en avait étudié les abords circonvoisins, à Lierneux, à Hebronval, à Thimister. Lentement, sa recherche allait se replier pour en circonvenir le centre même, le point vital. Plusieurs de ses tableaux, à l'avance, faisaient déjà écho à cette préoccupation obsédante.

Aux approches de la quarantaine, elles accaparèrent presque toute son attention. De cette époque date son triptyque de *La Fagne*. C'est une œuvre d'interprétation réfléchie et documentée; c'est une création au sens propre du mot.

On s'accorde à trouver, en elle, le sommet de son art. Au moins, c'en est-il un. Il y en a d'autres. Mais on peut dire qu'ici domine sa pensée culminante.

Ailleurs, pensée et sentiments s'épousent souverainement pour des réussites éclatantes, comme dans *La Ferme dans la neige* ou dans *Matinée sereine*. Nous sommes ici sur

un seuil. D'autres créations équivalentes auraient fait suite à *La Fagne*, où auraient opéré leur défilé processionnel les aspects séculaires de la contrée herbagère et marécageuse.

Il en reste des esquisses, des études préliminaires. C'eût été l'exacte mise au point d'une haute idée d'art, la totale réalisation en œuvres robustes et synoptiques d'un paysage d'élection, d'un aspect rare et proéminent de l'Ardenne.

Le livre épique est inachevé. Les pages éparses qui en étaient les éléments attestent la largeur de vue, la robustesse d'expression où l'artiste eût amené la ligne faîtière de sa pensée, de son art, de sa vie.

La guerre a ouvert, là devant, sa béante crevasse. Il y avait en Georges Le Brun, sous l'artiste laborieux, une sensibilité aiguë. Il comprenait la vie religieusement. Une pensée aussi solide aboutit au mysticisme foncier. L'homme qui chanta avec des accents si souverains sa terre, s'offrit en holocauste généreux pour elle.

Il fit son sacrifice vaillamment comprenant tout ce qu'il y mettait, comme homme et comme artiste.

Etant parti avec tant d'autres, comme beaucoup, il ne revint pas.

Il laisse une veuve et deux enfants, gardiens pieux de sa mémoire et de son œuvre. Toutes deux, celles-ci font le décor et l'atmosphère de sa vieille maison de Theux. On y sent sa présence dans la vénération des âmes, comme dans l'emprise qu'il avait opérée sur ces murs vétustes, ces boiseries gothiques, tout ce logis agreste et archaïque, à qui il avait imposé l'ordonnance de sa pensée et de qui il avait reçu, au plus fort de soi, de si pénétrantes impressions d'homme, de si inoubliables leçons d'artiste.

L'Enfilade.

Fusain.

Ce fut une très grande perte pour la peinture belge, à l'heure où une certaine décentralisation s'accentue, où un certain triomphe de la petite patrie se prépare, où des chefs de file sont nécessaires pour ramener les préoccupations vers le grand enseignement de la terre patriale, dans chacun de ses éléments, dans chacune de ses figures provinciales.

TEL ART, TELLE MAISON

Ce fond de lui-même se révèle autant dans ses goûts que dans ses œuvres.

Après un premier séjour à Xhoffraix, il ira de par le monde, en Hollande, en Italie, en France. Il reviendra à Bruxelles. Là, il fera la rencontre d'une jeune fille, douée d'une belle culture d'esprit, d'une haute élévation de sentiment. Il s'en éprend et il l'épouse. Il a trouvé l'idéale compagne de sa vie, l'écho vivant de sa conception, la sœur humaine de sa pensée, l'image féminine de son noble cœur.

A deux, ils iront habiter Theux. C'est une vieille localité des confins ardennais. Des choses très antiques y subsistent. D'adorables maisons anciennes y perdurent. Ils s'établiront dans l'une d'elles. La pierre en est admirable de couleur, d'émoussement et de patine. Les fenêtres vétustes, les portes, les escaliers, les boiseries, la charpente de chêne massif et vermoulu, tout raconte avec une éloquence austère et persuasive le passé de la race.

Le temps ici paraît sommeiller dans l'immobilité des heures. Il semble qu'on y vive en quelque siècle reculé et gothique.

Femme à la houe.

Là, Georges Le Brun se sentira dans son milieu d'art. Ce logis antique deviendra le frère de sa conception, le moule de sa pensée sévère.

L'homme fait le logis, ou bien il le choisit à sa ressemblance. Mais quand le logis qu'il habite, a été bâti par ses aïeux, c'est l'esprit des aïeux qui, du logis et de la forme, de la matière qu'ils lui ont prêtés, s'insinue en lui, prend pied dans son âme, la façonne toute, de fond en comble, à sa ressemblance directe et impérieuse.

L'artiste y ajouta la persuasion des meubles archaïques trouvés dans les demeures paysannes. Et ses tableaux s'y trouvent à l'aise. Ils y respirent largement comme dans leur élément naturel.

Son art reflète la maison et il en reçoit sa réverbération prépondérante. Elle met le dernier accent, l'accent principal, l'accent tonique, dirions-nous, sur sa peinture, comme sur sa pensée, comme sur sa vie.

L'HOMME ET L'ÉCRIVAIN

Les œuvres expriment le fond même de l'artiste. Ses paroles disent la valeur de ses pensées et ses gestes habituels, ses goûts, ses ordinaires préoccupations extériorisent la qualité de son âme.

Le sérieux de l'art de Georges Le Brun apparaît dans les habitudes de sa vie. Comme pour tant d'autres, à se créer une originalité frappante avec les excès mêmes de sa manière, il y avait pour lui la possibilité qu'il connût un succès prompt et facile.

Mais, ayant voué un culte à l'art, il en faisait une sorte de religion. Il en voulait être le prêtre austère et digne. Pour ne déchoir point dans l'exercice de ses rites, il préféra chercher ailleurs l'assurance de son pain quotidien. Il vécut d'une profession étrangère, peu accaparante et où il se réservait de larges espaces libres.

Ainsi loisir lui était fait qu'il s'adonnât à son art en toute probité, sans aucune pensée de lucre, selon son inclination propre et au gré de sa pente personnelle.

Aucune idée du dehors n'adultérait son idée du dedans, pour lui dicter une direction extérieure à elle-même et l'incliner vers un penchant artificiel ou voulu.

La même probité règne dans tous ses actes ordinaires.

La grande charmille. Neige.

Aquarelle.

Elle est dans ses lectures. Il recherche les grands maîtres, les honnêtes ouvriers du verbe et de la pensée.

Il vit à Xhoffraix, avec Flaubert. Il va aux sources mêmes de l'art et de la littérature. C'est un érudit, non par l'inutilité du détail historique, de la vaine connaissance archéologique, mais par une assimilation patiente de la substance antique et moderne, des moëlles mêmes de la pensée humaine.

C'est tout cela qu'il transsubstantie dans son art concentré, cela même qui prête, à cet art, son air de résumé éternel, hors des écoles et au-dessus des temps.

Il a exprimé aussi ce fond d'idée et de sentiment par l'écriture. Il reste de lui des pages d'art, des impressions de visite à des sanctuaires d'élection, de pieux pèlerinages à quelques centres de pensée éternelle. Quelques-unes furent publiées dans des revues. Il garda le reste par devers lui, comme ayant été écrit pour lui et quelques proches.

Ce sont de belles pages. Elles sont révélatrices de son érudition, de sa sensibilité, de ses conceptions d'artiste. Par le style, elles caractérisent aussi l'homme. Le style littéraire est un peu différent du style pictural, ou, pour mieux dire, il exprime une autre face de son esprit, apparue ici et là, en quelques œuvres, où il vise davantage au pittoresque, s'abandonne, une heure, aux recherches de sentiment ou de couleur.

Mais les dessous de sa pensée littéraire, comme les dessous de sa pensée picturale, comportent toujours une solide armature logique.

Aussi bien nous a-t-il paru être d'un haut intérêt, comme une illustration entre les autres illustrations, de publier ici quelques passages d'un de ses récits de voyage.

RÉCITS DE VOYAGE

IMPRESSIONS D'ARTISTE

(Fragment.)

... Impatient de ressentir une émotion nouvelle, je m'en suis venu à Pise. Cette fois, j'ai reçu le grand choc.

Au milieu d'une plaine, blanche et lumineuse, entourée de sa forte enceinte crénelée d'un rose éteint, avec de la fraîcheur, de l'espace et la noble courbe de l'Arno joyeux, Pise endormie se remémore. Presque tous les restes glorieux du grand âge sont dans le même coin des remparts : Le Dôme, la tour penchée, le baptistère et le Campo Santo. Dans une vaste pelouse, dans une délicate symphonie de tons clairs, les murs roses, l'herbe fleurie et le marbre, chantent dans la lumière heureuse sous l'azur infini.

De blancs qu'ils furent, les monuments sont devenus d'un blond indéfinissable, les contours sont rongés de lumière, l'architecture est originale, d'un sentiment pur et serein. En présence de tant de rythme, d'un goût si sûr et d'un style si fier, on regrette qu'un affaissement du sol ait fait pencher le campanile. De son sommet, un panorama délicieux et imposant où le fleuve se déroule, apparaît parsemé de villas blanches qui égaient au loin le flanc

verdoyant des montagnes. Au centre, des cloches puissantes, vieilles comme la tour, pendent sur l'abîme. J'entrai au Dôme. C'est d'une belle ordonnance et d'un noble équilibre, mais ces stries de marbre blanc et de marbre noir disloquent l'ensemble.

Malgré deux Andrea del Sarto, parfaitement impeccables, n'aurez-vous point surtout le souvenir d'un Christ énorme, trônant avec Saint-Jean l'Evangéliste, à la voûte de l'abside. C'est une inoubliable mosaïque de Cimabuë, toute de lapis-lazuli et d'or, heurtée, violente et sèche, mais hallucinante et grandiose. Ce n'est pas beau et cela vous poursuit; après cela, les grands maîtres sont fades et froids. Des portes primitives, il en reste une très vénérable de vétusté, mais le sens décoratif prodigieux qui fait oublier les imperfections de forme de celle de Saint-Zénon à Vérone, manque ici. Et celles de Jean Bologne sont bien insignifiantes si on les compare à celles de Ghiberti au Baptistère de Florence.

Il y a dans ces portes de Jean Bologne, quelque chose de déloyal et de prétentieux. Des torsades de fleurs, de fruits et de feuillages sont traitées comme quantités négligeables, comme détails indignes d'un trop grand homme. En perdant la naïveté et le respect religieux de la nature, un artiste perd le sens de la vraie grandeur, et ces choses sont traitées avec une désinvolture dont ses figures se ressentent aussi. La science vaine et glaciale d'un pédant, ramassis de clichés corrects et de banalités qui courent les chemins, déprime le cœur et précipite la chute d'un art.

Une vieille église et le couvent dont elle dépendait, ont été convertis en musée. On y voit des fresques de Nicolo di Pietro Gérini, qui décora les murs de la chapelle du

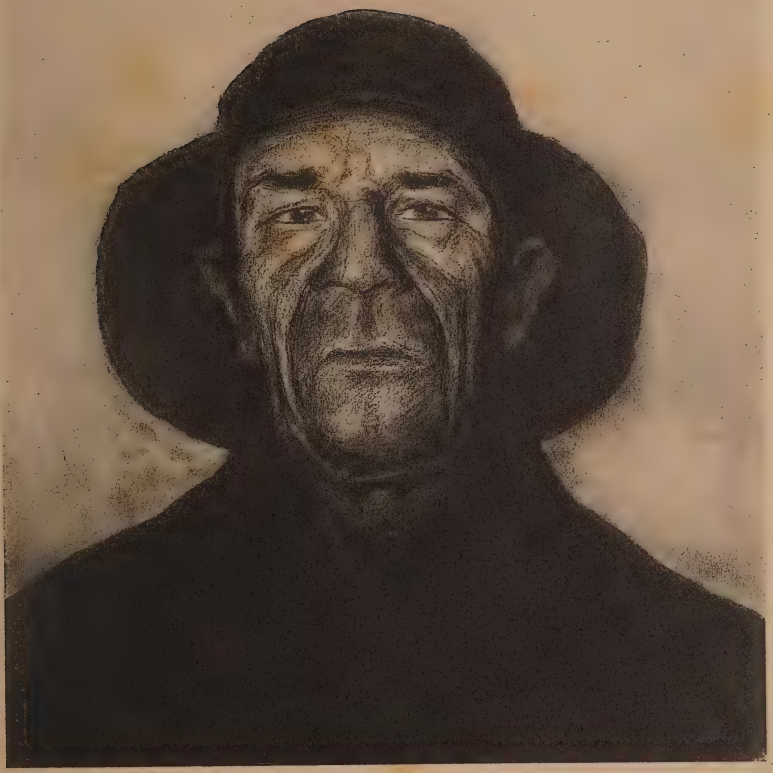
transept de droite à l'église de Santa Croce à Florence. Il voyait grand, et sa conception, avec moins d'ampleur et d'envolée, fait penser aux peintres de la chapelle des Espagnols. Il y a d'autres choses méritoires, des fra Giovanni da Fiesole et des Benozzo Gozzoli, mais surtout les toutes vieilles peintures sur parchemin, d'un archaïsme qui fait sourire et de nuances qui étonnent et vont tout droit au cœur. Dans la sacristie sont alignés les fragments de la chaire de Jean de Pise; autrefois elle était au Dôme.

C'est une œuvre sentie, vécue et pétrie, sans parti pris, dans un marbre aux reflets d'ivoire, et qui, au milieu, est soutenue par un groupe puissant et rigide, aux angles par des colonnes qui reposent sur des lions, ou par des faisceaux de femmes.

Il y a des fautes de structure, exagérations instinctives du mouvement, qui font que la vie gagne en intensité et que le sentiment devient plus aigu. Si le côté bien fait qui ôte le désir de rêve et de mystère, n'a pas encore refroidi l'œuvre, la pondération et le calme, le bon goût contenu et l'intimité, l'ordonnance rythmique qui perce à travers la barbarie de Nicolas de Pise, a malheureusement disparu.

Les bas-reliefs qui se déroulent tumultueux, nombreux et naïfs, avec des arbres, des villes, des animaux et des hommes, nous racontent que Jean de Pise aima la vie de tout son cœur et que, pour lui, les formes s'édulcorèrent peu. Et c'est merveille de voir un véritable artiste, fils d'un grand maître.

C'est au baptistère, plein d'inaltérable et blanche sérénité, plein d'air frais, tout bourdonnant d'un écho joyeux et clair comme le ciel pur, la pelouse en fleurs et le marbre



Tête d'homme

Fusain.

d'or pâli, que la chaire de Nicolas de Pise règne dans toute sa beauté. C'est moins personnel, peut-être, mais c'est plus simple. Le style des figures et l'architecture se tiennent mieux, et si en apparence c'est d'une convention plus préconçue, il y a en plus ce sentiment profond de la nature qui unit par un lien subtil et pourtant si fort tous les génies de tous les temps.

*
* *

Lorsque l'on aime de toutes ses forces une œuvre d'art, n'est-il pas humain de trouver qu'on n'en parle pas assez? Et pour peu qu'on en ait profondément éprouvé la splendeur, l'expression et le sentiment intime, il semble aussi que personne en en parlant, n'ait donné la note exacte.

Ne soyons pas trop sévères pour cette candide présomption. Je l'aime, moi qu'elle accable, et je veux vivre dans la naïve illusion que j'ai trouvé, dans Benozzo Gozzoli, des beautés insoupçonnées. C'est que, voyez-vous, c'est si beau, cette sorte de cloître rectangulaire aux galeries larges et sonores, aux murs ornés de fresques où de merveilleux sarcophages antiques, trophées glorieux d'intelligents guerriers, montrent que, de tous temps Pise fut un paradis de beauté. Lorsque je vis tout cela, un églantier enlaçant une colonne fleurissait au milieu du gazon, et c'était une harmonie en blanc, en rose et en vert, sous un ciel indéfinissable et profond, saturé de lumière et de joie.

Et, dans ces dispositions sympathiques, j'ai vu les fresques si maltraitées par le temps, de Simone Martini, de Spinello Aretino et d'Antonio Veneziano, œuvres d'un beau grand style, avec des barques aux voiles gonflées de

brise, Pietro Laurati et le facétieux Buffalmacco, dit-on, mais surtout, et c'est ce que point on n'oublie, Orcagna, si dur, si rébarbatif dans son rigorisme inflexible, au travers duquel, malgré tout, perce un élan de tendresse pour la grâce et une irrésistible influence de cet art grec, si ardemment aimé des Pisans. Qu'on ait voulu faire d'Andrea Orcagna un prodigieux génie, c'est fort explicable ; un artiste complet, dans le sens absolu du mot, non.

Son lyrisme dantesque est plus littéraire que plastique ; à un souffle grandiose, il unit une conception de la nature intime des choses, plutôt médiocre. Le paysage est puéril, sommaire, sans consistance. Pourtant il est voulu et change délibérément de configuration, selon les besoins du symbole. A côté du réalisme le plus franc, un rythme de pure beauté, digne de l'antique. Un roi devant trois cadavres en trois différents états de décomposition se bouche le nez ; son cheval terrifié avance involontairement la tête et renifle. De fastueux courtisans, curieux, sentencieux ou navrés, l'accompagnent. Il y a autant d'observation profonde que de naïveté dans les chevaux. Au premier plan, un varlet, armé de l'épieu, contient la fougue d'un grand lévrier. C'est d'une allure merveilleuse A droite, des estropiés de toutes sortes qui, bien que trop dramatiques, auraient pu plaire à Breughel. Dans les flamboyantes excavations d'une montagne, des démons effroyables précipitent des damnés. La vie calme et sage de moines que l'on voit à l'entour d'un ermitage, les mène à l'extrême vieillesse.

Il y a quatre autres fragments encore, moins caractéristiques et sans relation aucune avec le dit des trois morts et des trois vifs. Auprès de diables et de supplices

Gardeuse de vaches.

Aquarelle.

Le Berger.

Fragment du Triptyque " L'Automne " à Hoffraix.

Pastel.

infernaux à faire pâlir Jérôme Bosch, une scène toute idyllique : une réunion de seigneurs et de femmes de qualité, assis sous de frais ombrages, s'extasient aux sons d'une cithare, et, à côté, le jugement dernier, impitoyable et fatal, étale sa composition symétrique, claire comme l'explication littérale d'une cérémonie rigoureusement ordonnée suivant un programme inflexible.

Rien d'obscur, de confus ou de mystérieux. Tout en cette œuvre surhumaine a la même portée.

Il y a, certes, d'étonnants morceaux, d'admirables trouvailles, mais c'est bien plus la conception d'un grand poète barbare, que l'œuvre d'un grand peintre.

Pour l'édification de nos âmes, une page de morale transcendante nous en eût dit tout autant. Pour le plaisir de nos yeux, et pour l'émoi du cœur, un bon petit tableau eût fait davantage.

Un siècle et demi après que la dernière de ces œuvres fût exécutée, le mur en face était encore vierge.

Pise ne pouvait faillir à une glorieuse tradition. Les plus grands maîtres de toutes les écoles d'Italie avaient été appelés tour à tour.

En 1469, Benezzo Gozzoli eut l'honneur et la joie de pouvoir donner carrière à sa verve féconde, sur toute la longueur du mur de l'autre grand côté, et ce fut une sorte d'illustration libre, spirituelle et admirablement sentie de l'Ancien Testament.

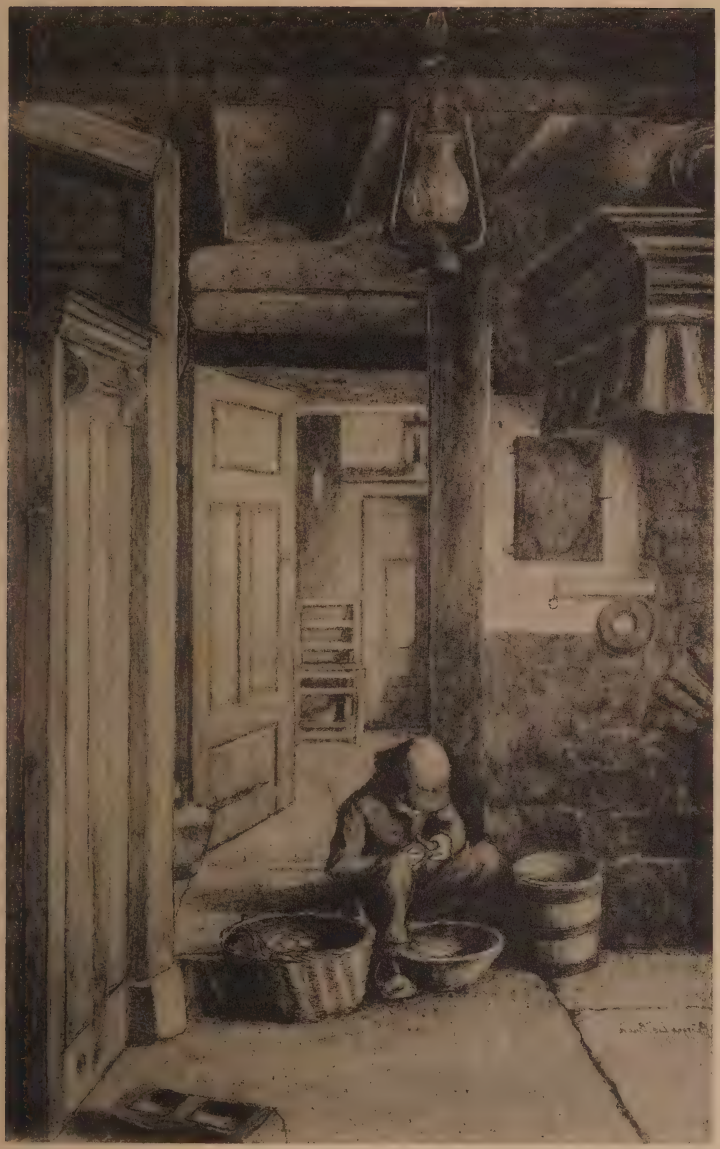
C'est une gloire éternelle pour le nom de Benozzo Gozzoli, désormais inséparable du Campo Santo, que ce grand mur historié; on devine qu'il fut heureux de peindre, qu'il aima de toutes ses forces la nature, et que, jamais, il ne consentit à sacrifier l'impression primesau-

tière de la chose vue, au rendu conventionnel et académique. C'était l'âge d'or de la loyauté naïve.

Malgré les imperfections et les gaucheries, l'esprit vivifie l'œuvre, et l'ivresse de Noë, qui est la première page du grand poème, chante spirituelle et joyeuse, sur ce fond de paysage toscan d'une telle harmonie que les montagnes en sont rythmiques, si fluide que les moindres subtilités des valeurs sont saisissables, si original qu'il suffit de ne rien inventer pour déborder d'imagination. Les pins parasols alternent avec les maisons blanches et les cyprès vigoureux, les oliviers gris et fins s'accrochent à la montagne aride, les vignes chargent la treille de grappes opulentes, la vendange est miraculeuse, et, dans une cuve, un presseur, en un rythme allègre, les poings sur les hanches, exprime le vin. La figure de Noë est trois fois répétée dans la fresque et, en dernier lieu, il est étendu devant Cham goguenard et Sem et Japhet, confus et peinés. La « Vergognosa » hypocrite, se voile la face en le contemplant entre ses doigts.

Au dessus de la porte de la chapelle, une *Annonciation* délicieuse de grâce et de piété, dans un intérieur exquis, avec aux fenêtres un paysage charmant et plus haut, une *Adoration des Mages*, grandiose d'ampleur, de puissance et d'allure, interrompent la série des histoires de l'Ancien Testament. On ne peut oublier ces grands palefrois de parade et l'appareil solennel de la cérémonie. Puis, les épisodes de l'histoire sainte continuent.

Dans la malédiction de Cham aussi, où des femmes nerveuses et graciles portent des marmots, où des enfants déambulent par groupes, la nature, l'ambiance sont exactes, et c'est encore cette vérité honnête, mais d'une honnêteté géniale, qui donne aux manœuvres, aux spectateurs et aux



Gamin pelant des pommes de terre.

Fusain.

Têtes de paysans.

Fusain.

maçons de la tour de Babel, leur accent inoubliable. Après cela une cavalcade altière, puis la victoire d'Abraham. C'est un irrésistible et impétueux élan de cavaliers pointant la lance et sabrant à tour de bras ; des fantassins enragés, culbutant l'ennemi.

Mais malgré tout

« Dans le ciel qu'on voit
Si bleu, si calme »

que tant aima Benozzo, éclate une note magnanime et sublime qui contraste avec la vanité de nos pauvres convulsions.

Et le style du groupe des anges dans le départ d'Agar !!!

La flambée et la dégringolade épique de Sodome, et les noces de Rebecca, où il y a des femmes près d'une fontaine et où l'une d'elles fait boire à son amphore un homme agenouillé ! ! ! Puis, dans l'exquise intimité d'un intérieur, naissent Jacob et Esaü, choyés, soignés et entourés, ainsi que la mère, par tout un monde de femmes sympathiques, entendues à leurs attributions, et doucement dévouées.

Et quand Jacob épouse Rachel, la danse décrite est si immatérielle, qu'elle devient le symbole de la danse. Un page énamouré effleure la joue d'une femme et, dans cette licence, rien de brutal, mais au contraire un sentiment timide et gracieux. Il me reste encore le souvenir d'un camp somptueux avec des tentes, de villes féeriques, de paysages énormes.

Après l'histoire de Joseph, un peu librement dite, peut-être la grandeur tragique fige le sourire.

Les flots de la mer Rouge ont englouti l'armée de Pharaon. Avant d'atteindre à la rive, chacun périt. Les

cavaliers se cramponnent désespérément aux crinières de leurs chevaux et le paysage, je ne me lasse point d'y revenir, est toujours toujours, toujours indifférent, immense et gai.

Plus loin, c'est Moïse, qui enseigne sa loi au peuple assemblé; à droite, les vieillards vénérables, à gauche, la jeunesse enthousiaste, dont la joie est réconfortante à voir. Au fond, les mères choient leurs enfants.

Aucun peintre de son temps n'a aimé la poésie de la joie, la jeunesse et l'enfance, comme Benozzo.

Il avait l'intuition qu'il faut l'aimer et la chanter cette enfance pure, naïve et généreuse, qui est le plus éclatant symbole de l'avenir et de l'espérance. Et, à chaque pas, son œuvre trahit la tendresse qu'il avait pour elle.

Et pour finir, enfin, David fait tournoyer sa fronde et Goliath assommé chancelle. Il lui tranche la tête et va la présenter à Saül. Et ces trois actions ne se suivent pas au long du mur; s'étant produites dans le même temps, et dans le même lieu, Benozzo n'a point hésité à les représenter l'une derrière l'autre. Et toujours il y va franchement de son sincère et beau paysage de Toscane, plutôt que d'une Palestine frelatée. Après s'être attristé devant de si grandes merveilles, à ce point délabrées, que parfois l'illusion et l'enthousiasme doivent reconstituer des scènes entières; après avoir revu lentement, tout envahi de regrets, les pages les plus requérantes et le beau sarcophage de Phèdre et d'Hippolyte, il a fallu quitter le paisible sanctuaire. Un beau grand nuage rose dans la lumière mourante, arrivait sans hâte du levant, gonflé comme une voile.

* * *

Femme buvant.

Fusain.

La garde malade.

Peinture à l'huile.

Il y a d'autres choses qui intéressent à Pise : l'église de San Paolo à Ripa d'Arno, Santa Maria della Spina, des Palais, de vieilles rues. Mais, quand on a vécu quelques heures dans ce coin des remparts où il y a le dôme, le baptistère, le Campo Santo, et la Tour penchée, quand on a vu d'en haut la campagne, les monts et la mer, que l'on a eu un peu le vertige, que l'on a vibré avec les cloches et que l'on s'est enivré de lumière et d'art, que, ensuite, dans le recueillement du Campo Santo, on a lentement savouré Benozzo, que l'on s'est ébahi devant Orcagna, qu'on a été fasciné par la mosaïque du Dôme et que l'on s'est rafraîchi au baptistère sonore et lumineux, on connaît Pise alors, assez pour la comprendre, assez pour en avoir la nostalgie... et la nostalgie n'est-elle point ce qu'il y a de plus troublant dans le souvenir?

CATALOGUE

Cadres de croquis.

Deux veaux près d'une mare. — Andrimont 1893 . . . . . 39×56

Appartenant à M. Pirenne, conservateur du musée de Verviers.

Vue de la Fagne (aquarelle).

Appartenant à M. Pirenne.

Gamin pelant des pommes de terre. — Intérieur à Xhoffraix 1895 (fusain) . . . . 64×40

Appartenant à M. A. Bonjean, avocat à Verviers.

Intérieur sans personnage. — Xhoffraix 1895 (fusain) . . . . . 69×49

Appartenant à M. Sander Pierron, homme de lettres à Bruxelles.

Vieux coin de ferme (un homme debout). — Xhoffraix 1896 (fusain). — Signé Georges Le Brun. . . . . 78×58

Hommes chargeant du fumier (charrette attelée de deux bœufs). — Xhoffraix 1897 (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 99×67

Appartenant à M. Pierre Delcour, artiste peintre à Spa.

Étude pour l'attelage du numéro précédent (fusain). — Non signé . . . . . 35×71

Le Bénédicité. — Intérieur à Xhoffraix 1899 (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 61×47

Le Caban. — Intérieur à Xhoffraix 1899 (fusain et aquarelle) . . . . . 64×41

Appartenant à M. Fernand Severin, professeur à l'Université de Gand.

Paysan regardant les fumées du village. — Xhoffraix 1899 (fusain et aquarelle). — Signé G. L. B. . . . . 86×54

Deux femmes et un homme travaillant la terre. — Xhoffraix 1899 (fusain et aquarelle). — Signé G. L. B. . . . . 53×75

Menace d'orage (faucheur). — Xhoffraix 1899. Signé G. L. B. . . . . 64×48

L'Automne à Xhoffraix. — Triptyque (pastel) 1899. — Projet de tableau signé G. L. B.:

I. La récolte des pommes de terre . . 76×56

II. Le labour . . . . . 76×108

III. Le berger . . . . . 76×56

Petite fille qui tricote. — Intérieur à Xhoffraix 1900 (peint à l'huile). — Signé Georges Le Brun. . . . . 67×52

Appartenant à M. Pierre Delcour.

L'Enfilade. — Intérieur à Longfaye 1901 (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 64×40

Homme pelant des pommes de terre. — Intérieur (peint à l'huile). — Non signé . . 83×65

Appartenant à M. Desprechins, homme de lettres, Bruxelles.

Petite fille devant une fenêtre. — Intérieur (peint à l'huile). — Non signé . . . . 52×73

Les Lambris de chêne. — Intérieur (peint à l'huile) . . . . . .

Appartenant à M. Albert Duesberg, architecte à Verviers.

Tête de vieux imberbe (peint à l'huile). — Non signé . . . . . 60×42

Ardennaise (jaquette bleue) (peint à l'huile). — Non signé . . . . . 57×42

Tête de vieille femme couchée . . . . . 45×60

Appartenant au R. P. Lecoq.

Vieux en sarreau (aquarelle) . . . . . 63×48

Paysage. — Signé Georges Le Brun . . . 46×55

Une Fagne (fumée) (aquarelle) . . . . . 51×36

Appartenant à M. Albert Bonjean.

Ardennaises travaillant aux champs (aquarelle). — Signé Georges Le Brun . . . 38×27

Les Portes bleues (aquarelle) . . . . . 70×50

Appartenant à Mme Fettweis Pirenne.

Les Portes bleues (aquarelle) . . . . . 45×55

Appartenant à M. G. Centner, à Verviers.

Femme au Hasple. — Intérieur (fusain) . . 58×52

Appartenant à M. Petit, Verviers.

Homme balayant. — Intérieur (fusain) . . 58×58

Homme pelant des pommes de terre. — Intérieur (fusain) . . . . . 70×56

Femme buvant. — Intérieur (fusain). — Non signé . . . . . 66×40

Intérieur sans personnage (fusain). — Non signé . . . . . 46×32

Petite fille. — Intérieur (fusain). — Non signé 28×18

Intérieur sans personnage (fusain) . . . . 73×58

Appartenant à M. Eugène Bilstain, homme de lettres à Verviers.

Les Lambris. — Intérieur (fusain). — Non signé . . . . . 62×42

Intérieur à Longfaye. — Deux ardennaises dont l'une pèle des pommes de terre (aquarelle). — Signé G. L. B. . . . 48×32

Tête de femme (fusain). — Signé G. L. B. . 33×32

Tête d'homme à la pipe (fusain). — Non signé. 44×36

Tête d'homme à la pipe avec chapeau. — Non signé . . . . . 35×50

La Morte (dessin aux deux crayons) . . . 32×42

One Hiedresse (fusain). — Signé Georges Le Brun . . . . . 46×37

Ardennaise (fusain). — Non signé . . . . 36×20

Les deux gardeuses de vaches (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 48×34

Promeneur ardennais (fusain) . . . . . 33×20

Appartenant à M. Albert Bonjean.

Bœuf paissant (fusain). — Non signé. . . . 35×50

Troncs d'arbres à Xhoffraix (fusain). — Signé Georges Le Brun . . . . . 68×49

Femme à la houe (fusain). — Non signé . . 53×35

Eglise de Saint-Vith (dessin rehaussé) . . . 48×65

Appartenant à M. Lierneux.

Bouquet de roses sur un poêle. — Xhoffraix 1902 (peint à l'huile) . . . . . 63×39

Appartenant à M. le docteur Mairlot, de Theux.

Cour de ferme à Charneux 1902 (peint à l'huile) . . . . . 75×60

Femme portant un seau. — Thimister (dessin). 62×47
Appartenant à M. Armand Delcour.

Dans un presbytère (vue de l'église de Thimister par la fenêtre) (dessin rehaussé de couleurs). . . . . 70×48
Appartenant à M. l'abbé Dubois.

Gardeuse de vaches. — Thimister (aquarelle). 65×47
Appartenant à M. Philippe Derchain, artiste peintre à Verviers.

Sapinière. — Xhoffraix 1903 (peint à l'huile). 48×64
Appartenant à M. Fernand Severin.

Tricoteuse. — Intérieur à Xhoffraix 1903 (peint à l'huile) . . . . . 54×53
Musée communal de Verviers.

L'homme qui s'en retourne. — Xhoffraix 1903 (aquarelle) . . . . . 47×62
Appartenant à M. Spinhayer, de Verviers.

Jeune fille au rouet. Intérieur à Xhoffraix 1903 (fusain et aquarelle). . . . . 48×65
Appartenant à M. Alfred Lobet, architecte à Liége.

Gamin mettant ses souliers. — Intérieur à Xhoffraix (fusain) . . . . . 60×47
Appartenant à Mme Ernest Pollet.

Bâtiment à toit de chaume. — Longfaye 1903 (aquarelle) . . . . . 48×60
Appartenant à M. Fernand Severin.

Intérieur à Xhoffraix (sans personnage) . . 34×49

Appartenant à Mme Armand Delcour.

Soir en Ardenne. — Ferme à Xhoffraix 1903 (aquarelle et fusain). . . . . 50×67

Appartenant à M. Alphonse Roersch, professeur à l'Université de Gand.

La Lumière qui fuse. — Xhoffraix (peint à l'huile) . . . . . 54×35

Appartenant à Mme Peltzer, de Clermont.

Vue de l'église de Limburg a/d Lahm 1904 (aquarelle) . . . . . 38×25

Appartenant à M. A. Lobet.

La Dame au miroir. — Theux 1904 (fusain) — Signé G. L. B. . . . . 38×24

Le Grand Orme. — Maison Bois 1904 (aquarelle). — Signé G. L. B. . . . . 38×24

Les Repasseuses. — Theux 1905 (aquarelle) — Signé G. L. B. 1905 . . . . . 34×47

Appartenant à M. Pierre Delcour.

Intérieur de l'église de Limbourg 1905. — Signé G. L. B. (aquarelle) . . . . . 48×42

Le Perron de Theux, le soir, 1906 (pastel) .

Appartenant à M. Philippe Derchain.

La Salle à manger. — Maison Le Brun 1906 (pastel). — Signé G. L. B. . . . . 50×80

L'Alcôve. — Gevoumont 1906 (peint à l'huile). — Signé Georges Le Brun . . . . . 65×42

La Cour d'honneur du château de Sancourt 1906 (peint à l'huile). — Signé Georges Le Brun . . . . . 108×49

Le Potager de la Bouxherie au printemps. — Theux 1907 (pastel) . . . . . 70×80

Appartenant à M. Bonjean Marlier, Verviers.

André Le Brun à quinze mois, 1907 (pastel). Signé G. L. B. . . . . 86×55

La Maman et ses bébés. — Sancourt 1908 (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 39×25

Printemps à Sancourt (peint à l'huile). — Non signé . . . . . 24×21

A Sancourt 1908 (fusain). — Signé G. L. B. 19×29

La Cuisine. — Maison Le Brun 1908 (peint à l'huile). — Signé Georges Le Brun . . 50×40

L'Escalier. — Maison Le Brun 1908 (peint à l'huile). — Non signé . . . . . 68×44

Lecture, le soir. — Theux 1908 (fusain) . . 38×30

Appartenant à Mme Guillaume Le Docte.

Paysage à Hodbomont (aquarelle). — Non signé . . . . . 18×37

Hodbomont le soir, 1908 (aquarelle). — Signé G. L. B. . . . . 21×39

Paysage près de Theux (fusain). — Non signé. 54×55

Le Vestibule. — Maison Le Brun 1909 (fusain) Signé G. L. B. . . . . 50×47

Le Bon Lolo. — Sancourt 1910 (fusain). — Non signé . . . . . 23 de dia.

Une Petite Fille du peuple. — Etaples 1910 (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 38×19

Le Repas de l'enfant. — Maison Le Brun 1910 (peint à l'huile). — Non signé . . . . 58×75

La Neige sur le village. — Spixhe 1902 (aquarelle) . . . . . 42×48

Appartenant à Mme Bonvoisin.

Intérieur, porte ouverte sur l'extérieur. — Lierneux 1902 (aquarelle). — Signé G. L. B. 63×40

La Faux. — Maison à Lierneux 1912 (auqarelle). — Signé G. L. B. . . . . 39×62

Femme balayant. — Intérieur à Longfaye 1913 (aquarelle) . . . . . 59×45

Appartenant à M. Petit, de Verviers.

Femme buvant du lait. Intérieur à Longfaye 1913 (aquarelle). — Signé Georges Le Brun . . . . . 60×45

La Ferme de la Haase. — Triptyque 1913 (aquarelle) . . . . . 39×104

Appartenant à Mme Koumotte. Verviers.

Printemps à Ruy. — Femme avec moutons 1913 (aquarelle) . . . . . 53×74

Appartenant à Mme Armand Delcour.

La Croix. — Xhoffraix 1913 (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 49×62

Maisons à Spixhe 1913 (aquarelle). — Signé Georges Le Brun . . . . . 58×88

La Grande Charmille.— Neige, Longfaye 1913 (aquarelle). — Signé Georges Le Brun . 75×54

Maisons (croisillons noirs). — Xhoffraix 1913 (aquarelle). — Signé Georges Le Brun. 40×62

La Haute Fagne. — Triptyque 1914 (aquarelle). — Signé Georges Le Brun . . 67×52×255

Musée de Verviers.

Port de Bruxelles le soir (aquarelle) . . . . 50×80

Appartenant à M. Georges Voos, homme de lettres à Bruxelles.

Les Portes bleues (grande aquarelle) . . .

Appartenant à M. Ponty, vers 1895.

Intérieur à Xhoffraix (peint à l'huile) . . .

Appartenant à Mme Gohy Lejeune.

La Garde-Malade. — Intérieur à Longfaye (peint à l'huile). — Signé Georges Le Brun . . . . . 64×45

Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

La Petite Fille qui s'en va. — Intérieur à Xhoffraix . . . . . .

Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Les Nuages roses. — La Grande Charmille. — Xoffraix (aquarelle et dessin). — Signé G. L. B. . . . . .

Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Une rue de Limburg a/d Lahn (aquarelle et fusain). — Signé G. L. B. mars 1905 . 63×47

Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Intérieur à Bouxherie (dessin rehaussé). — Signé G. L. B. 1905 . . . . . 30×25

Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Un homme et une femme se parlant au-dessus d'une haie (sapins), à Xhoffraix (peint à l'huile) . . . . . .

Appartenant à M. Georges Voos.

Matinée sereine (femme portant son enfant devant une maison à Ovifat) (peint à l'huile) . . . . . 100×100

Appartenant à M. Georges Voos.

La Ferme du château (joueur d'orgue). — Thimister (peint à l'huile) . . . . .

Musée d'Ixelles, salle Maus.

Une rue de Florence, le soir (dessin) . . .

Appartenant à Mme Senaux-Hauzeur, à Bruxelles.

Vue de Notre-Dame de Paris (peint à l'huile).

Intérieur à la Bouxherie à Theux (dessin rehaussé). . . . . .
Appartenant à M. Georges Voos.

Le Pont de la Concorde à Paris (peint à l'huile)

Le Grand Vinave. — Maison Le Brun (pastel) 80×60
Appartenant au Gouvernement.

Labouré à Sancourt (aquarelle). — Signé G. L. B. . . . . 25×35
Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

La Femme au Hasple (Intérieur avec chat noir) (peint à l'huile) . . . . . .
Appartenant à M. le doyen de Xhoffraix.

Femme tricotant près du poêle. — Xhoffraix (fusain) . . . . . .
Appartenant à Mme Herbrant, Xhoffraix.

Intérieur bleu (peint à l'huile). — Signé, 1903. 75×60
Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Cafetière sur un poêle (peint à l'huile). — Non signé . . . . . 54×29
Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Ferme à Xhoffraix (aquarelle). — Signé G. L. B. . . . . 40×29
Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Intérieur à Xhoffraix. — L'homme qui passe (fusain). — Signé G. L. B. . . . . 47×61

Musée de Verviers.

Sur les remparts à Limburg a/d Lahn, soir (fusain rehaussé). — Signé G. L. B. septembre 1914 . . . . . 25×37

Don de Mme Emile Peltzer au musée de Verviers.

Vieille porte le soir. — Limburg a/d Lahn (fusain). — Signé G. L. B., mars 1905. 62×49

Don de Mme Emile Peltzer au Musée de Verviers.

Le Faucheur (aquarelle). — Xhoffraix. — Signé Georges Le Brun 1903 . . . .

Appartenant à M. George Voos.

Intérieur ensoleillé. — Longfaye (peinture à l'huile) . . . . . .

Appartenant à M. Berckman, curé de Xhoffraix.

Le Village dans la vallée. — Hebronval (aquarelle) . . . . . 52×74

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	En regard page
Les Hautes Fagnes. Triptyque. (*Aquarelle*) . .	V
Croquis	12
Homme pelant des pommes de terre. (*Peinture à l'huile*)	14
Matinée sereine. (*Peinture à l'huile*)	16
Tête d'Homme à la pipe avec chapeau. (*Fusain*) .	18
Intérieur à Longfaye. (*Aquarelle*)	20
Ardennaise. (*Peinture à l'huile*)	22
Intérieur ensoleillé. (*Peinture à l'huile*)	22
La Femme au hasple. (*Peinture à l'huile*) . . .	24
Les Bœufs à la charrue. (*Fusain*)	24
Croquis	26
Tête d'Homme à la pipe. (*Fusain*)	28
Printemps à Ruy. (*Aquarelle*)	30
Tête de Vieux imberbe. (*Peinture à l'huile*) . . .	32
Maison à Spixhe. (*Aquarelle*)	34
La Faux. (*Aquarelle*)	36
Le Village dans la Vallée. Hebronval. (*Aquarelle*)	38
Homme chargeant du fumier. (*Fusain*)	38
L'Enfilade. (*Fusain*)	40
Femme à la houe.	42
La Grande Charmille. Neige. (*Aquarelle*) . . .	44

Tête d'Homme. (*Fusain*) 48
Gardeuse de Vaches. (*Aquarelle*) 50
Le Berger. Fragment du triptyque « L'Automne »
à Hoffraix. (*Pastel*) 50
Gamin pelant des pommes de terre. (*Fusain*) . . 52
Têtes de Paysans. (*Fusain*) 52
Femme buvant. (*Fusain*) 54
La Garde-Malade. (*Peinture à l'huile*) 54

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Préface	V
Une Double Gloire	1
Le Pays d'élection	4
La Fagne	6
Xhoffray	10
Les Gestes éternels	13
L'Œuvre et son Objet	16
La Formation artistique	18
Art wallon	23
Art humain	25
Le Coloriste	30
Les Œuvres maîtresses	34
Le Couronnement d'une Vie d'Artiste	39
Tel Art, telle Maison	42
L'Homme et l'Ecrivain	44
Récits de Voyage, Impressions d'Artiste. (Fragm.)	46
Catalogue	57
Table des illustrations	71

Bruxelles
Imprimerie Veuve Monnom
(*Société Anonyme*)
32, rue de l'Industrie.
—
1925

POSADA
t-books
ue de la Madeleine 27
000 Brussels · 02/511 08 34

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00135 2554